એતદ્-૨૭

## નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો
(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

# એતદ્

જાન્યુઆરી ૧૯૮૦ વર્ષ ૩ અંક ૨૭

તંત્રીઓ

**સૌ. ઉષા જોષી** ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

**રસિક શાહ** ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

**જયંત પારેખ** એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂા. **વીસ**

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત,' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

**વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :**

કુ. ઉષા દીક્ષિત ૭, અમરવિલા, ચંદ્રોદય પાસે,
આજવા રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૯.

## પટેલ-પટલાણી

વિનોદ જોશી

પીથલપુરમાં પટેલિયો કાંઈ પટલાણી પંચાળ કે માગે માદળિયું.......
ઊગમણું ઘર અવાવરુ આથમણું ઝાકઝમાળ કે માગે માદળિયું......
પટેલ કોરો ઓરસિયો પટલાણી ચંદનડાળ કે માગે માદળિયું......

અમથો નક્કર ફાડિયું હમણાં ઢીલો ઘેંશ
બેઠો વરવે વેશ એને માદળિયે કાંઈ મૂંઝવ્યો

થોભો દઈને ઊંબરે બેઠો રબ્બર દેહ
પંપાળે સંદેહ એની આંગળીયુંમાં ઓરતા

જમણે હાથે ખોતરે જોખમવંતો કાન
ખરતું કેવળજ્ઞાન આ તો માદળિયાનો મામલો

ઓસરીયું કાંઈ અણોહરી ને રાંધણિયું ભેંકાર કે માગે માદળિયું......
પટલાણીને રગરગ મ્હોર્યો અણદીઠો એંકાર કે માગે માદળિયું.......
પટેલ પૂરા તળિયાઝાટક પટલાણી ચિક્કાર કે માગે માદળિયું.......

પટલાણીવટ જોઈને અખંડ વ્યાપ્યો કાળ
ઊભી થઈ તતકાળ ફેંફેં મૂછો ફાંકડી

ફૂટયો ફાંગી આંખમાં ફળફળતો તેજાબ
ઉપર પીધી રાબ એના ખોંખારે ધણ ફોડિયાં

ઘણણણ તોપું ગડગડી પીથલપુર મોઝાર
જામ્યો જયજયકાર એના પંચાળે પડઘા પડે

૧ એતદ્ જાન્યુ. ૮૦

-પટલાણીને સોંસરમોંસર પેઠી વેરણ ફાળ કે માગે માદળિયું'......
-પડતું મેલ્યું પિયરિયું ને વળતા લીધો ઢાળ કે માગે માદળિયું'......
-પરપોટામાં પડી ગયો રે ઘોઓ અંતરિયાળ કે માગે માદળિયું'.....

હાં હાં પટલ ખમા કરો અણસમજ્યાની આણ
હું પાદરનું છાણુ ને તમ પારસ પીપળો
આંખ્યે ઝૂલે ચાકળા કાંધી તોરણ મોર
ઢૂંકયો રે કલશોર હવે ઢાળો માઝમ ઢોલિયો

પોચી પોચી રાતડી ચાંદો અફલાતૂન
પટલાણી સૂનમૂન એને હઈડે વાગે વાંસળી

ચપટીક ઓરી લાપસી ને અધમણ કરી કુલેર કે વાગે વાંસળીયું'......
પટેલ ભીનો ભાદરકાંઠો પટલાણી ખંડેર કે વાગે વાંસળીયું'......
લીલો ઘોડો છૂટી ગયો ને પડી રહી સમશેર કે વાગે વાંસળીયું'......

*

૨ એતદ્ જાન્યુ. ૮૦

બે કાવ્ય

વાસ્સિલિસ વિટ્સાકિસસ/અનુ. વિજય શાસ્ત્રી

## પતંગિયું

વરસાદ રહી ગયો
ત્યારે
એણે હળવેકથી ફફડાવી પાંખો
ને ઊડ્યું
ભીના ભીના ઘાસ પર
આકાશમાં.
પાંખો થાકી નહીં ત્યાં સુધી ઊડ્યે ગયું
ઊંચે, હજી ઊંચે.
થાકી
ત્યારે
મેઘધનુષ્ય પર બેઠું લેવા વિસામો
પણ
મેઘધનુષ્ય તો નમી ગયું !
પતંગિયું ખૂબ જ વજનદાર હતું.

## તું

સરોવરના ઊંડાણમાંથી
મેં બહાર કાઢ્યો એક તારો.
રાત્રિના જાદુમાં
વધુ પ્રકાશવા
ઉછાળ્યો એને આભમાં
—ને એનું નામ છે, 'તું' !

જેનાં તરંગ છે પ્રેમનાં કંપન
જેમાં નાવ છે
અન્યોન્યની શોધમાં ભટકતા તરસ્યા અધર
એ નામહીન સાગરની સફરે નીકળેલો
હું
છું સાચેસાચ કિનારાથી જોજનનાં જોજન દૂર
—એ સાગરનું નામ છે, 'તું' !

રણની રેતરાશિમાં
પહેલે વરસાદે મેં વાવ્યાં
મેઘધનુષ્ય પાસેથી લીધેલાં રંગવાળાં
દેવદૂતની પાંખ શી કોમળ પાંદડીવાળાં
પૃથ્વીના શ્વાસ શી ઊંડી ગંધવાળાં
કુસુમોનાં વન
—ને એનું નામ છે 'તું' !

હું ચડ્યો ટેકરીટોચે
ચંદ્રને આંબવા
ચડ્યો વાદળે
સૂર્યને આંબવા
ચંદ્ર તો દૂર સુદૂર
ને સૂર્ય દાહક ક્રૂર
પણ મેં ઝડપી લીધું એક એક કિરણ
—ને એનું નામ છે 'તું' !

૪ એતદ્ જાન્યુ. ૮૦

# વણમેળ

યાનિસ નેગ્રોપોન્તિસ/અં. અનુ. એન્નસ સોતિરાકોપોલાસ્કિતા
ગુ. અનુ. વિજય શાસ્ત્રી

કબરમાંથી ફૂટયાં તાજાં ફૂલ
—સ્ત્રીની મૂંગી ભયંકર
કાળાં કપડાં બરાબર બંધ બેસે એના વિવર્ણ શોકને

ને પુરુષની કાળી આંખ
નરમાશથી, શરીરની ઉપેક્ષાથી
ઘસી ગઈ હતી જીવલેણ વેગે
રૂપહીન, વસતિની બહાર
આજે જાણતી નથી કે કયાં જુએ છે
અંધ ને છિન્નભિન્ન
જાણે મૃત જખમોના કણેકણથી
વીંધી રહે શૂન્યતા

તંદ્રાલીન—બંને આવે પાસે
નમતો સૂરજ ધરતીને બાળે
હાથ અડે ન અડે
ત્યાં તો બંને ગૂંથાય ચુંબને
સૂરજનાં ઝગમગ કિરણ ચાટીચાટીને
બંનેનાં શરીરને કરે ઉન્મત

સાંજ નમ્યે
અચરજભર્યાં, વણમેળ,
હાથ પણ મિલાવ્યા વિના પડે વિખૂટાં
અજાણ્યાની જેમ, અસાધ્ય જખમોથી ઘેરાયેલાં

# લેન્ડસ્કેપ

ટી. કાર્મિ/અનુ. મહેશ વિશ્વનાથ

૧
નીલવર્ણી નદીની ઉપર એક પંખી; બીજું;
પછી ત્રીજું.
તારનો એક થાંભલો; બીજો;
ત્રણ ઝાંખરાં.
આનાથી વધારે (છાપરાં, વાદળાં, તરણાં)
ગણતરી ચાલતી ટ્રેને કરવાનું અઘરું છે.
એટલે આ બધાંનો ઉલ્લેખ
તો હું નહીં જ કરું.
સાચું કહું, હું તો
માત્ર એક પંખીની જ નોંધ કરીશ.
કદાચ એની પાંખોની જ.

૨
એ એક ઝાડની ટોચે ઊભો હતો,
ભૂખરું શણિયું પહેરીને
કાંઈક ગ્હેરતો હતો.
એકાએક
એનું મોં વકાસ્યું, શરીર ડાળની જેમ અમળાયું,
હાથમાં પવન ભરાયો
ને એ પટકાઈ પડ્યો.

આ બધું
મેં ટ્રેનની બારીમાંથી જોયું હતું,
લીલા ઘાસનું બીડ પૂરું થાય
ને ઘોડાની જોડ નજરે પડે એ પહેલો.
હું ફક્ત એના પડવાની હકીકત જ નોંધું છું.
મેં ચીસ સાંભળી નહોતી.

૬ એતદ્ જાન્યુ. ૮૦

# ઉમરા

ભરત નાયક

મારી માસી રહેતી ઉમરા ગામે. સાયણથી અઢી માઈલ ચાલવું પડે. વચમાં ખેતરાં–કેળ, શેરડીનાં આવે. એમાંથી સોંસરા પસાર થવાનું, લગભગ રાતના. ત્યારે અડખે પડખે જોવાનું નહીં. સડસડાટ સીધા ડચકારા બોલાવતા, સિસોટી મારતાં ચાલવાનું. તમરાં ભૂતડાંની જેમ હોહા મચાવી મૂકતાં હોય. ખાબોચિયાં આગળ પગ પડે કે દેડકીઓ પાણી ઉછાળતી હાથ પર કૂદી આવતી હોય. કીચડમાં ચાલતાં ચંપલ ક્યાંક દટાઈ ગઈ હોય ત્યારે ટેરવાં ફૂંફાડા મારતાં આગળ આગળ ચાલે. સૂંઘી સૂંઘીને જાણી લે : ઊંચકી લેવાનું એ ચંપલ છે કે સાપ? શેરડીના સાંઠામાં ઉપર ને ઉપર સરકતો રસ લાગે આપણને જતાં જોઈ ઊભો રહી ગયો મરકતો–છતાં ડર આપણા તાળવામાં ડટ્ટાની જેમ ભરાઈ ગયેલો હોય.

ખેતરાં પાર કરો કે આઘેના ઠીંગુજી થાંભલા, ઉપર ચોરસ કાચના માથામાં ટમટમતાં ફાનસો દેખાય. સાયણ સ્ટેશને ઊતરેલો એ વખતે પ્લેટફારમ પર સુનમુન ફાનસ જોયેલું. એના કાચ પર ચોમાસાના વરસાદનો એક રેલો તાપથી સુકાઈને પડ્યો હતો. એની ચોગમ ફૂંદાનાં ફોરાં વરસતાં હતાં. ધીમા ઉજાશે એ બત્તી–થાંભલો જાણે રડમસ મોઢે ઊભો હતો. ઓરા જાઓ એટલે કોળી કુંભારનાં બાયડીબચ્ચાંનો કાંસાની થાળી પછડાઈને રણકી ઊઠે એવો મીઠો હોકાર સંભળાય. પછી પડખે ગભાણમાં બળદિયો બગાઈને કાનથી ફટકારે ને ગળાની ઘૂઘરમાળ ખીખી ઓ'હી પડે એ સંભળાય. પછી પગ લગોલગ આવી પૂગેલો કુંભારનો ચાકડો દેખાય. દસ બાર ઘરના ફળિયામાં ફાનસના અજવાળાની ઓસરીઓ ચિતરાયેલી દેખાય. માસી મને છાતીએ ચાંપી લે. માસાજી હીંચકે ઠેસ પડતી મૂકી કેય કે ખરો તું તો. અંધારામાં આયવો કે? રસ્તામાં બીક હો ની લાગી કે?

૭ એતદ્ જાન્યુ. ૮૦

વિનુભાઈની માંજરી આંખ બોલે : ખરો રણીયો, હં કે ! માસીબા વરી છાતીએ ચાંપીને હસી પડે – તરત મને પીત્તળનો એમનો ચકચકતો દાબડો ને એમાંના છમલીલાં પાન દેખાય. માસીના દાંત રતાશ ભર્યા. એક વાર મને બટુકાકાએ – માસાજીના નાના ભાઈએ – ખેતરમાં જમરૂખ આપેલું. પીળપટ્ટ સોનેરી. એમાં મેં ડાકું માર્યું. અંદરનો ગરભ રાતોમાતો. મારા દાંત એમાં છપાઈ ગયા. મને લાગેલું હું બોખો થઈ ગયો. ખડખડ હસતી માસીના દાંત એવા. રાતા એ દાંતોની વચ્ચે ક્યાંક ક્યાંક કાથાની કણી જેવી ઝીણી ઝીણી છાંટ જડાયેલી. માસી હસે ને ખભા ઉલળી પડે. માથું એમના ખભા પર છળે. આંખમાં પાણી છલકાય આવે. રૂખી માસીના એ હસવા ઉપર મેં ઉમરા ગામ વસાવેલું.

ચોખાની મિલનું ભૂંગળું બોલે એવો અવાજ ઘર લગણ આવી પૂગતો. એટલે જલદી જલદી માસીબા એના કાન્તુ સાથે મને ખેતરે રવાના કરી મૂકે ચાની લોટી – જરમનની – ને ભેગી રોટલાની પોટલી – એમાંથી ગરમાગરમ જુવારના રોટલાની વરાળ અને હવેજીયાના અથાણાની સુગંધ વેરાયા કરે – લઈને ખેતર ભણી મારા પગ ચુપોચુપ ઊપડતા રહે. આંખો તો બાઘાની જેમ સામે જુએ : મશીન ફરતેની ચણોઠીની રાતી વાડ જોઈ લો એવી ઈંટોની દીવાલ, ઉપર વરસતાં વરસાદ જેવું ઊજળું પતરાનું ધાબું, ધાબાની એક કોરે હવાનો ધુમાડો ફેંકતી પાતળી ચીમની. ચીમની પાસે બટુકાકા બેઠેલા. એમના હાથમાં લાકડાંની મોટી ગરગડી જેવો વીજળીના તાર તાણી બાંધવા વપરાય એ ચીનાઈ માટીનો લટ્ઠ મોટો ગોળો. ગોળાના પોલાણને ચીમની પર આડો ધરી એ બેઠેલા. ચીમનીમાંથી ધુમાડી હવા જોશભેર બહાર ફેંકાતી જાય તેમ ગોળામાંથી હોલો ગેલમા આવી જઈ ઘૂઘૂ ઘૂઘૂ બોલે એવો અવાજ ગુલાંટ મારતો કૂદી નીકળે. મારા હાથમાં ચાની લોટી જોઈને બટુકાકાના હોઠ મરકી ઊઠે. બટુકાકાની દસે દસ આંગળાંઓને ભૂલકાં બાઝી સુરત સરાવણના મેળે રખડી આવતા. આંગળી કરતાં એમનો ધોતિયાનો છેડો ઝાલી રાખવાનું મને વધારે ફાવતું. બટુકાકાએ મેળામાં મને કેસરિયા જલેબી ખવડાવેલી. ચગડોળના ઘોડે બેસાડેલો. પછી તો અહીં કોમીના ખેતર વચ્ચે એમના બન્ને હાથ મને જ સોંપી દીધેલા. એ બે હાથનો મેં ચગડોળ બનાવેલો. એમના હાથ પર હું ગોળ ચક્કર ચક્કર ફરું. સાથે બટુકાકાનો ધોળા બગલાં જેવો ધોતિયાનો છેડો હવામાં ગોળ ગોળ ફૂગાતો જોયા કરું – ધોળા ધોતિયાના એ સઢમાં ભૂરિયું આકાશ ફુંકાઈ આવતું, ભોંય ઊભી થઈ જતી – ગોળીના દડા ઉપરથી જાણે ઉછળીને દડી પડતાં.

ખેતરથી ઘર આવું. ચા – રોટલા મંગાવવા બટુકકાકા કે વિનુભાઈ પતરાના છાપરે ચઢી ચીમની પર ગોળો ધરે ધુક બોલાવે. આ નુસખો હતો મારે મન માયાવી. જેવા ઉમરા ગામના કોબી-ખેતરાં, ટીંડોળાના માંડવા, કેળની કતાર ઉપર કેળાંની લૂમેલૂમ તેવી મારાં બટુકકાકાની ધૂક માયાવી. ઝીણાં મોટા એ ખેતરમાં અવાજો બીજા ઘણાં, ઝણઝણાવી મૂકે એવા – મશીન પર ચામડાનો પટ્ટો, પટ્ટાના બે છેડાને જોડતો સાંધો રોલર પર ફટાક્ ફટાક્ આંખના ઝબકારે આવ્યા કરે, એ સાંધો ચાબૂક વીંઝતો મશીનને ખદેડયે જતો લાગે. કૂવામાંથી પાઈપમાંથી હવાડીમાં પાણી ઉછાળાબંધ પડે. એમાં ધોળિયાના લોકાં ભૂસ્યા કરે, વચમાં વળી કોઈ ડોબાનું જડબું ડબકોળાય, ભેગો ધોળિયો હારી સિસોટીએ પ્રોહ પ્રોહ બોલે...તિકમનું પાનું લોઢિયા પથ્થરને ભટકાય. માસાજીની કેળની છાલ જેવી રેશમી ફફનીમાં સોનાનાં બટણ અને ખીસામાંના ચાંદીના સિક્કા ખખડે. કેળનાં હજારો પાન હાથીના કાનની જેમ વીંઝાયા કરે. પણ અવાજોમાં અવાજ નોખો તરી આવે તો પેલો ચીમની પર બેઠો બોલે એ બટુકકાકાનો ચીનાઈ માટીનો હોલો.

કેળની વાડી એ જ માસાજીનું ખરું ખેતર. ખટારાના ખટારા કેળાંના લૂમથી ખડકાય. ખટારા સુરત જાય. કેળાં ત્યાંથી મોમ્બઈ. કેળાંની મોસમ ઉમરામાં જ્યારે જાઓ ત્યારે. હું જાઉં એ પહેલાં માસીબા કેળાંની લૂમથી મસ મોટી કોઠીને અડધી ભરી રાખતા. કેળાં પાકે તો ખવાયને? તો તપાસ કરીએ. ઠેકડા મારો. મારો. આખરે ઊંચી ઊંચી કોઠીના કાંઠલાને ઝીલી લઈએ. કાંઠલું હાથમાં આવે એ ભેગું મારું માથું, ધડ અડધું અંદર જ ઘુસી ગયેલું હોય. બહાર કોઠી પર ટેકવવા પગ, ઝીડીના પાછલા ટાંટિયાની જેમ હવામાં ફાંફાં મારે. પછી પેટ ઠૂમકે આવે. કાંઠલા પર પેટ ગૂંચળું વળીને બાઝી રહે. કોઠીમાં શ્વાસોના પડઘા વચ્ચે હાથની ખંખાખોળાં શરૂ થાય. ઊંધી લટકીને આંખો જુએ કોઠીમાં ધીમા તાપે ફાનસ બળતું. એના ઉજાસમાં લીલાંછમ કેળાં પણ પીળાં જ દેખાય. હરખાઈને કેળાંને ટેરવાથી અડકું. કેળાંની કડક છાલ પોચી પોચી લાગે તે તો પાછળથી જાયણું કે ત્યારે કેળું નહીં ટેરવું દબાતું હતું. કાંઈ ફીકર ની હું કે. કાચા કેળાંની, લાલ માટીની કોઠીની, બળતા ફાનસની કાળી ઝાળની ને તપેલી ચીમનીની એકી સાથે માથામાં ભરાઈ ગયેલી વાસને ઊંધું વાળી આ કાગર પર ઠાલવી દીધી છે જો ખુશ કે પીરા ?

૯ એતદ્ જાન્યુ. ૮૦

# મિત્ર કૉલ્બિને ફાંસી !

ડોનાલ્ડ બાર્થેલ્મ / અનુ. સુમન શાહ

અમારામાંના કેટલાક, સારા એવા સમયથી અમારા મિત્ર કૉલ્બિનને ધમકાવતા રહેલા–એના અમુક જાતના વર્તનને કારણે. અને હવે તો એ ખૂબ જ ચડી વાગેલો, પરિણામે અમે નક્કી કરી લીધું કે એને ફાંસીએ લટકાવી દેવો. કૉલ્બિએ દલીલ કરી કે માત્ર પોતે ચડી વાગ્યો હતો. (પોતે ચડી વાગેલો. તેની એણે ના ન પાડી) એટલા જ કારણે કંઈ પોતાને ફાંસીએ ના ચડાવી દેવાય. ચડી વાગવું તો, એણે કહ્યું, એવી વસ્તુ છે કે દરેક જણ ક્યારેક તો કરે જ છે ! એની આ દલીલ પ્રત્યે અમે કંઈ બહુ ધ્યાન આપ્યું નહિ. અમે એને પૂછ્યું કે ફાંસીને પ્રસંગે કેવું મ્યુઝિક વગાડીએ તે એને ગમશે. એણે કહ્યું કે એ વિશે પોતે વિચારશે, જો કે નક્કી કરતાં ઝાઝી વાર તો નહિ લાગે. મેં વાંધો લીધો, કે અમારે તો અત્યારે જ જાણવું પડે, કેમ કે હૉવર્ડ, જે એક કંડક્ટર છે, મ્યુઝિશિયનો રોકવાનો છે, તેમની પાસે રિહર્સલો કરાવવાનો છે–પણ કયું મ્યુઝિક તે જ્યાં લગી એ જાણતો જ ન હોય, ત્યાં લગી બધી શરૂઆત કરે શી રીતે? કૉલ્બિએ કહ્યું કે ઈવ્સની ફૉર્થ સિમ્ફનીનો પોતે હમ્મેશનો આશક રહ્યો છે. હૉવર્ડે કહ્યું, આ તો વાતને વિલંબમાં નાખવાની તરકીબ છે, બધાને ખબર છે કે ઈવ્સનો પ્રોગ્રામ તો લગભગ ઇમ્પૉસિબલ કહેવાય, રિહર્સલોમાં પણ અઠવાડિયાં જાય, ને વળી ઑરકેસ્ટ્રા ને કોરસની એની મોટી સાઈઝ...આપણા મ્યુઝિક-બજેટને તો ઊંધું જ વાળી દેવાની ! એણે કૉલ્બિને કહ્યું, 'યાર, બી રિઝનેબલ'. કૉલ્બિએ કહ્યું કે થવું ઘટે. તેમાં જે કંઈ ઓછું થાય તે માટે પોતે વિચારી જોશે.

હ્યુગને આમંત્રણો પરના વર્ડિંગની ચિંતા હતી. એકાદ ફરફરિયું સત્તાવાળાઓના હાથમાં જઈ પડે તો શું થાય? કૉલ્બિને ફાંસી આપવી તે બેશક કાયદા વિરુદ્ધનું હતું, ને જો સત્તાવાળાઓને આખા પ્લાનની પહેલેથી જાણ

થઈ જાય, તો તો તેઓ અવશ્ય દખલ કરે, ને બધું મેસ અપ થઈ જાય. મેં કહ્યું, કોલ્બિનને ફાંસી આપવી તે લગભગ ચોક્કસપણે કાયદા વિરુદ્ધનું છે, છતાં એમ કરવાનો આપણને પૂરો 'મોરલ' રાઈટ છે–કેમકે તે 'આપણો' મિત્ર છે, અનેક ઈમ્પોર્ટન્ટ સેન્સમાં હી બિલોન્ગ્ડ ટુ અસ! ને વધુ તો એ, કે એ ખૂબ જ ચઢી વાગ્યો છે. અમે સૌ સમ્મત થયા કે આમંત્રણની ભાષા તો એવી જ રાખવી કે જેથી આમંત્રિતને ખબર જ ના પડે કે શાનું આમંત્રણ છે. અમે નક્કી કર્યું કે આખા પ્રસંગને 'મિસ્ટર કોલ્બિનને સંડોવતો એક કાર્યક્રમ' એવા જ શીર્ષકથી નિર્દેશવાનું રાખવું. કેટલોગમાંથી પછી તો સુન્દર સ્ક્રીપ્ટ પસંદ થઈ, ક્રીમ કલરનો પેપર પણ અમે નક્કી કર્યો. મેગ્નસે કહ્યું કે આમંત્રણો છપાઈને તૈયાર થઈ જાય તેની પોતે કાળજી તો રાખશે, પણ અમારે ડ્રિન્કસ સર્વ કરવાં કે કેમ તે અંગે એને પ્રશ્ન હતો. કોલ્બિએ કહ્યું કે ડ્રિન્કસની વાત તો મજાની છે, પણ પોતાને વધુ ચિંતા તો ખર્ચની છે. અમે એને નમ્રતાપૂર્વક સમજાવ્યું, કે ભઈલા, ખર્ચનો તો કોઈ પ્રશ્ન જ નથી, ગમે તેમ તો ય અમે બધા તારા જાની દોસ્ત છીએ, ને એવા દોસ્તો ભેગા મળીને આખી ઘટનાની વાહવા થાય એમ જરા રંગતથી ઊજવે, તો એમાં એનું શું જાય છે? એમાં તે વળી કઈ દુનિયા ઊંધી પડી જવાની છે! કોલ્બિએ પૂછ્યું, કે શું તેને પણ, પ્રસંગ પૂર્વે, પીવાનું મળશે ને? અમે કહ્યું, 'બેશક બેશક.'

આખી બાબતમાં હવે પછીની મહત્ત્વની આઈટેમ હતી માંચડો. ફાંસીના માંચડાની વાતમાં અમારામાંનું કોઈ કશું સમજતું નહોતું, ટોમસ, કે જે એક આર્કિટેક્ટ છે, બોલી પડ્યો કે પોતે પુસ્તકો ફેંદી વળશે ને માંચડાનો પ્લાન દોરી કાઢશે. એને યાદ આવ્યું કે આમાં મહત્ત્વની બાબત તો ટ્રેપડોર બરાબર ફંક્શન કરે તે અંગેની છે. અમને એણે માત્ર અડસટ્ટે જ કહ્યું, મજૂરી અને માલસામાનની ગણતરી કરતાં, કે આમાં ચારસોથી વધુ ડોલર થવાના નથી. 'ગુડ ગોડ!' હોવર્ડ ચોંકી ગયો, એણે પૂછ્યું કે શું ટોમસ! માંચડો રેઝવૂડનો તો નથી બનાવવાનો ને? 'ના', 'માત્ર સારી જાતનું પાઈન જ વાપરશું,' ટોમસે કહ્યું. વિક્ટરે પૂછ્યું, કે રંગ્યા કર્યા વિનાનું પાઈન કેવું લાગે? રે નહિ લાગે? ટોમસે જવાબ આપ્યો કે એ તો ઝાઝી મુશ્કેલી વગર જ રંગી શકાશે–ડાર્ક વોલ્નટ કલરે રંગી નાખશું.

મેં કહ્યું કે બધું એકદમ સરસ મજાનું થવું જોઈએ એમ તો હું માનું જ છું, પણ સાથેસાથ, મને માંચડા માટે ચારસો ડોલરનું પાણી કરવાનું

પણ ઠીક નથી લાગતું-ડ્રિન્કસ, આમંત્રણો, મ્યુઝિશિયનો વગેરે ઉપરાંતનો આ ખર્ચ આપણા માટે જરા વધારે પડતી વાત ગણાય; માંચડાને બદલે આપણે કોઈ વૃક્ષનો ઉપયોગ ન કરી શકીએ? મજાનું એકાદ ઓક કે એવું જ કોઈ બીજું? સૌનું ધ્યાન દોરતાં વાત મેં આગળ ચલાવી; જૂનમાં કોઈને વૃક્ષ પર લટકાવીએ તે બીજી રીતે પણ ઉચિત ગણાશે, કેમકે વૃક્ષો ત્યારે નવપલ્લવિત થયાં હોય છે; ઉપરાંત વૃક્ષને કારણે બધું એકદમ 'નેચરલ' લાગવાનું તે તો ખરું જ, પણ આખો પ્રસંગ પરમ્પરાપુષ્ટ પણ દેખાવાનો-કેમકે પશ્ચિમમાં તો એમ જ થતું આવ્યું છે ને? ટૉમસ, કે જે પરબીડિયાં પર માંચડાના સ્કેચ દોરી રહ્યો'તો, અમારું ધ્યાન ખેંચતાં બોલ્યો કે આઉટડોર ફાંસીને હમેશાં વરસાદનો ભય રહે છે. વિક્ટરે કહ્યું કે પોતાને આઉટડોરનો આઈડીઆ તો જચી ગયો છે, નદી કિનારે કરી શકાય, પણ એમાં શહેરથી થોડે દૂર જવું પડે, ને પરિણામે મહેમાનો, મ્યુઝિશિયનો વગેરેને સાઈટ પર લાવવા-લઈ જવાનો એક જુદો જ પ્રોબ્લેમ ઊભો થાય છે, બાકી આઈડીઆ સારો જ છે.

આ ક્ષણે બધા હેરી ભણી જોવા લાગ્યા કે જેનો કાર-ટ્રક ભાડે ફેરવવાનો બિઝનેસ છે. હેરીએ કહ્યું કે આ પ્રોબ્લેમ પોતે સોલ્વ તો કરી શકે, પૂરતાં વાહનો પોતે ભેગાં તો કરી આપે, પણ એના ડ્રાઈવરોને ચૂકવવું પડે! એણે કહ્યું, ડ્રાઈવરો કંઈ કોલ્બિના થોડા જ મિત્રો છે તે ફંડમાં મફત સેવાઓ આપે? ડ્રિન્કસવાળાને મ્યુઝિશિયનોની જેમ એ લોકો પણ માગે તો ખરા જ ને? એણે કહ્યું, એની પાસે દસેક જેટલાં વાહનો તો છે જ-જેને એ મોટે ભાગે તો મરણોત્તર પ્રસંગો માટે જ ઉપયોગમાં લે છે-અને બીજાં એકાદ ડઝન તો વેપારી-મિત્રો પાસેથી પોતે ઉઘરાવી શકશે. એણે એમ પણ કહ્યું, કે આપણે જો આ બધું શહેર બહાર ઓપન એરમાં કરીએ તો મંડપ જેવું પણ કંઈક કરવું જોઈશે, એટલીસ્ટ, મોંઘેરા મહેમાનો અને ઓરકેસ્ટ્રા માટે કવર જેવું તો કંઈક ખરીદી પણ લેવું જોઈએ, કેમકે ફાંસીના આ પ્રસંગે વરસાદ પડે, તો તો બધું સાવ ભેંકાર બની જાય. માંચડો કે વૃક્ષ, એણે કહ્યું, બંને માટે પોતાને તો કોઈ ખાસ પ્રેફરન્સિસ નથી, પણ, પોતાને અવશ્ય લાગે છે, એણે ઉમેર્યું, કે આ ચોઈસ તો કોલ્બિ પર જ છોડી દેવાવો જોઈએ, કેમકે આખરે તો આ એની પોતાની ફાંસીનો પ્રસંગ છે! કોલ્બિએ કહ્યું કે દરેક જણ ક્યારેક તો ચડી વાગે જ છે, ને કાયદા કાનૂનની વાતમાં શું આપણે બધા થોડા ઘણા પણ ક્રુર, 'ડ્રેકોનીઅન', નથી બની જતા વારુ? હોવર્ડે જરા કટુતાથી કહી દીધું કે એ ડિસ્કશન તો ક્યારનું પતી ગયું છે-પોતાને

શું જોઈએ છે તે કહે: માંચડો કે વૃક્ષ? કૉલિને પૂછ્યું, પોતાને ફાયરિંગ સ્ક્વૉડ તો એક જાતની 'ઈગોટ્રીપ' બની જાય...એ તો આંખે પાટા બાંધવા-વાળી વાત થઈ, ને વળી કૉલિન તો ચાળચસ્કા કરીને સૌની પતરાજી વ્હોર્યા વિના પહેલેથી જ ઊંડા પાણીમાં ઊતરેલો છે! કૉલિને કહ્યું, પોતે દિલગીર છે, સોરી; પોતાના કહેવાનો મતલબ એમ નહોતો; ચાલો! પોતે 'વૃક્ષ' રાખે છે, બસ! ચોંકાઈને ટૉમસે પોતે દોરેલા માંચડાના સ્કેચિઝનો ડૂચો વાળી દીધો.

પછી ઊભો થયો જલ્લાદનો પ્રશ્ન: પિટે પૂછ્યું, શું આપણને જલ્લાદની જરૂર ખરેખર પડવાની છે? કેમકે, આપણે જો વૃક્ષ વાપરવાના હોઈએ, તો ફાંસલો તો ચોક્કસ લેવલે બરાબર ઍડજસ્ટ કરી શકાશે, ને પછી કૉલિન ખુરશી, સ્ટૂલ કે કશાક પરથી કૂદકો નહિ લગાવી લે? વધુમાં, પિટે કહ્યું, પોતાને મોટી શંકા એ છે કે દેશમાં આટલા તેટલામાં ફ્રિ-લાન્સ જલ્લાદો પણ મળે કે કેમ-કેમકે મોતની આ સજાને હવે, અલબત્ત ટેમ્પરરીલિ, પણ સમ્પૂર્ણપણે દૂર કરવામાં આવી છે, ને તેથી, સંભવ છે કે એકાદને પકડી લાવવા આપણે ઇંગ્લેન્ડ કે સ્પેન, અથવા તો પછી સાઉથ અમેરીકન કન્ટ્રીઝમાં ઊડવું પડે...ને ધારો કે એમ કરીએ તો ય આપણને ખબર કેવી રીતે પડવાની કે માણસ ધંધાદારી, ખરેખરો જલ્લાદ, છે કે પછી સૌની વચમાં બધો ડબ્બો કરી આપણને ભોંઠા પાડનારો કોઈ પૈસા-ભૂખ્યો ઍમેચ્યોર? પછી અમે બધા સમ્મત થયા કે કશાક પરથી કૉલિન જસ્ટ કૂદકો લગાવી લેશે, ખુરશી પરથી નહિ. કેમકે, અમને થયું, ખુરશીવાળું તો 'ટેકી' લાગે-અમારા એ સુન્દર વૃક્ષ નીચે એવી કશી જૂની કીચન-ચેર...! ટૉમસ, કે જે બધી વાતે અમારામાં મોડર્ન છે, ને નવતાઓને વિશે કદી ડરતો નથી, કહેવા લાગ્યો કે કૉલિન દસ-ફૂટ-ડાયામીટરના રબરના એક મોટા બૉલ પર ઊભો રહે તો કેવું. આનાથી, એણે કહ્યું, આવશ્યક 'ડ્રોપ'નો હેતુ તો સરશે જ, ને ધારો કે કૂદકો લગાવ્યા પછી કૉલિન એકાએક પોતાનું માઈન્ડ બદલી નાખે, તો બૉલ, આઉટ ઑવ્ ધ વે જઈને ગબડી પણ જશે. અમારું ધ્યાન ખેંચતાં એણે કહ્યું, કે રીતસરનો જલ્લાદ નહિ રોકીને આખા પ્રસંગની સફળતાની જવાબદારી, આપણે જો કે કૉલિનના પોતાના પર નાખીએ છીએ ખરા પણ, એણે ઉમેર્યું, પોતાને વિશ્વાસ છે કે કૉલિન બધું શોભાસ્પદ રીતે જ પર્ફોર્મ કરવાનો છે, ને પોતાના મિત્રોનો છેલ્લી ઘડીએ કશો ફજેતો નથી કરવાનો-જો કે, એ પણ એટલું જ જાણીતું છે કે એવે વખતે માણસો અસ્થિર મનના, ઢચુપચુ, થઈ જતા હોય છે, વળી એણે ઉમેર્યું કે વાયર કરતાં તો દસ ફૂટનો રાઉન્ડ રબર બૉલ,

સંભવ છે કે, બહુ સસ્તામાં બનાવરાવી શકાશે, ને આખું એકદમ 'બેન્ગ-અપ પ્રોડકશન' ગણાશે!

'વાયર'નો ઉલ્લેખ થતાં, હેન્ક, કે જે અત્યારલગી મૂગો જ રહેલો, એકાએક બોલી ઊઠયો; કહેવા લાગ્યો કે પોતાને એ નથી સમજાતું કે દોરડાને બદલે વાયર વાપરીએ તો શું બગડી જવાનું છે. વાયર દોરડા કરતાં વધારે કાર્યક્ષમ ગણાય, ને વળી છેલ્લી ઘડીએ કોલ્બિને મદદરૂપ પણ પુરવાર થાય, એણે સૂચવ્યું. અહીં કોલ્બિનું મ્હોં જરી કાળું પડી ગયું, જો કે મને એમાં એનો કશો વાંક નથી લાગતો; કેમ કે દોરડાને બદલે વાયરથી લટકાવવાનાં છે એ વિચાર જ અરુચિકર છે, એનો વિચાર કરવા માંડો કે તુર્ત જ તમે ઠંડા પડી જાઓ છો, તમારામાં એક જાતનું 'રિવલ્શન' જન્મવા લાગે છે! કોલ્બિ શેના પરથી કૂદવાનો છે એ સ્પષ્ટ થઈ ગયું હોય, અમે ટોમસનો રબર-બોલનો આઇડીઆ સ્વીકારી લીધો હોય, ને આખો પ્રોબ્લેમ સો નીટલિ સોલ્વ થઈ ગયો હોય, ત્યારે, મને થયું, કે બેઠો બેઠો હેન્ક વાયરની ચર્ચા ઉપાડીને પોતાને શું લેવા કડવો બતાવવાનું કરે છે—! એટલે મેં એકદમ ઝડપથી કહી નાખ્યું કે વાયરની વાત હવે આઉટ ઓવ કવેશ્ચન છે! વળી વાયર તો વૃક્ષને નુકસાન પહોંચાડે – જ્યાં બાંધ્યો હોય ત્યાંથી વૃક્ષને ડાળમાંથી ચીરી નાંખે, કોલ્બિનું આખ્ખું વજન ન લાગે? ને ઉમેર્યું, કે આજકાલ, પર્યાવરણને વિશેના વધતા જતાં રિસ્પેકટભર્યા દિવસોમાં, આમ કરવું આપણા માટે ઠીક નથી—છે? કોલ્બિ મને કૃતજ્ઞ દૃષ્ટિથી જોઈ રહ્યો ને અમારી મિટિંગ પૂરી થઈ.

કાર્યક્રમને દિવસે બધું એકદમ સરળતાથી પતી ગયું (મ્યુઝિક; કોલ્બિએ જે છેવટે પસંદ કરેલું, સ્ટાન્ડર્ડ હતું, એલ્ગરનું, ને હોવર્ડને એની મંડળીએ એકદમ સરસ વગાડેલું). વરસાદ નહોતો પડયો. પ્રસંગ સૌની ઉપસ્થિતિમાં સારી રીતે સચવાયેલો, સ્ક્રાચ કે કશું પણ ખૂટી પડેલું નહિ. દસ ફૂટનો રબર-બોલ ઘેરા લીલા રંગે રંગેલો, ને પ્રાકૃતિક વાતાવરણમાં બરાબર ભળી જતો'તો. આખા પ્રસંગને વિશેની મને યાદ રહી ગઈ હોય તેવી બાબતો બે છે: વાયર અંગે મેં જે કહ્યું તે વેળાની કોલ્બિની એ કૃતજ્ઞ દૃષ્ટિ, અને એ હકીકત, કે ફરી કોઈ કદી ચડી વાગ્યું નથી.

# નવલકથાનો નાભિશ્વાસ

ઈ. એમ. સિઓરાનની દૃષ્ટિએ / ભારતી દલાલ

એક ગાળો એવો હતો જ્યારે સર્જક પોતાની બધી ક્ષતિઓને કૃતિ સર્જવામાં ખપમાં લઈને એ કૃતિ દ્વારા પોતાને પ્રચ્છન્ન રાખવાની તરકીબ કરતો. પોતાના જીવનને લોકો સમક્ષ પ્રકટ કરવાનો ખ્યાલ કદાચ એને કદી આવ્યો જ નહીં હોય. દાન્તે કે શેક્સપિયર પોતાના જીવનની તુચ્છ વીગતોને, પ્રજાના ધ્યાન પર લાવવાને માટે નોંધતા હોય એવી કલ્પના આપણે કરી શકતાં નથી. એટલું જ નહિ, કદાચ એઓએ પોતાને વિશેનો ખોટો જ ખ્યાલ રજૂ કરવાનો, કદાચ સભાનપણે, પ્રયત્ન પણ કર્યો હોય. એમનામાં પોતાને વિશે ચૂપકીદી રાખવાની શક્તિ હતી જે આજકલા આધુનિકોમાં નથી. આપણા એકરારો, આપણી નવલકથાઓ, આ એક જ અપલક્ષણને પ્રકટ કરે છે. કોઈના નર્યા જીવનમાં એવો તે શો રસ હોઈ શકે? બીજી કૃતિઓ પરથી પ્રેરિત કૃતિઓ કે બીજાના મન પર આધાર રાખતા મનમાં આપણને શો રસ હોઈ શકે? માત્ર નિરક્ષર માણસોએ જ આપણને સત્યની ઉપસ્થિતિનો અનુભવ કરાવ્યો છે. જર્મનીના વિદ્વાન અધ્યાપકો કે પેરિસના નર્મમર્મવિદો કરતાં કાર્પેથિયન ભરવાડોએ આપણા પર ઊંડી છાપ પાડી છે. સ્પેનના ભિખારીઓની સ્તુતિ રચવાનું ગમે. એ લોકોને પોતાને માટે કશી આગવી જિન્દગી ઉપજાવી કાઢવાની જરૂર નહિ. એઓ માત્ર જીવી જાણે. પણ સંસ્કૃતિના વિકાસના આ તબક્કે હવે એ શક્ય નથી. આપણને તો આશ્ચર્ય થાય છે કે આપણા પૂર્વજો શા માટે ગુફામાં ભરાઈને જીવતા હશે?

કોઈ અદનો આદમી જો પોતાની નિયતિનો દાવો કરે તો પછી એ પોતાની નિયતિને વર્ણવી પણ શકે. મનોવિજ્ઞાન આપણા વ્યક્તિત્વના મર્મને પ્રકટ કરે છે એવું જાણ્યા પછીથી આપણે જે કાંઈ કરીએ છીએ તે આપણને વહાલું

લાગવા માંડયું છે. આપણાં કાર્યોનું કશુંક આન્તરિક કે પ્રતીકાત્મક મૂલ્યો હોય છે એવી આપણે કલ્પના કરવા લાગ્યા છીએ. પછી જુદી જુદી ગ્રન્થિઓ વિશે આપણે શેખી કરવા લગ્યા છીએ. આપણામાં જેની ઊણપ હોય છે તેને વિશે અતિશયોક્તિ કરીએ છીએ, તેનાથી પણ અંજાઈ જઈએ છીએ; આપણા અહમ્‌ને સંતોષવાને માટે આપણામાં જે ઊંડાણ કે શક્તિઓ નથી તે આપણામાં છે તેમ માની લઈએ છીએ. પણ આપણામાં રહેલા શૂન્યની ઉત્કટ અનુભૂતિને એથી ભાગ્યે જ ઢાંકી દઈ શકાય છે. જે નવલકથાકાર પોતાના જીવન પર આધાર રાખે છે તે એ વિશે શ્રદ્ધા રાખવાનો ઢોંગ કરતો હોય એવો આપણને વહેમ જાય છે. એમાં જે રહસ્યો એને જડી આવે છે તેનો એ પોતે જ આદર કરતો હોય એવું અ પણને લાગતું નથી. એથી કાંઈ એ છેતરાઈ જતો નથી ને આપણે, એનાં વાચકો, તો સહેજેય છેતરાતા નથી. એનાં પાત્રો બીજા દરજ્જાની માનવતાના પ્રતિનિધિ હોય છે–પોતાને વિશે સભાન અને ચેપનો ભોગ બનેલા એમની તરકીબો અને ખટપટોને કારણે સન્દેહ ઉપજાવનારા. આપણે કોઈ ધૂર્ત લિયરની કલ્પના કરી શકતા નથી: નવલકથા કોઈ હલકા કુળનો માણસ એકાએક આકસ્મિક રીતે આગળ આવી જાય તેના જેવું સાહિત્ય સ્વરૂપ છે. એને કારણે એનાં જે લક્ષણો બંધાયાં છે તે આ: એમાં દૈવવાદને સહેલો ને સસ્તો બનાવીને રજુ કરવામાં આવે છે, નિયતિ વિશેની વાત ગમ્ભીરતાથી થતી નથી, યાતના તો જાણે અસમ્ભવ જ લાગે છે અને કરુણનો તો જાણે કશો પાયો જ રહેતો નથી.

ટ્રેજેડીના નાયકને તો દુર્દૈવનો સમૃદ્ધ વારસો જ મળ્યો હોય છે. પણ નવલકથાના કેન્દ્રમાં રહેતું પાત્ર તો વિનાશને માટેના બાધા ઉમેદવાર જેવું, ભયાનકના સસ્તા ભંગારને વેચનારા ફેરિયા જેવું, પોતાને નષ્ટ કરવાને અતિ ઉત્સાહી અને નિષ્ફળ જવાની ભીતિ સેવનારું હોય છે. એના પર જે વીતવાનું હોય છે તેની અનિશ્ચિતતાથી એ પીડાતું હોય છે. એના મરણની કશી અનિવાર્યતા હોતી નથી. આપણને એવું લાગ્યા કરે છે કે લેખક જો ધારે તો એને જરૂર ઉગારી શકે. અને આ જ કારણે વાચકોનો આનન્દ વણસી જાય છે. ટ્રેજેડીમાં એના નાયકો પર લેખકનો કશો પ્રભાવ હોતો નથી. એનાથી નિરપેક્ષ એવા સ્તર પર એ બનતું હોય છે. લેખક તો જે નિયત થયેલું હોય છે તેનું નિર્વહણ કરનાર માત્ર છે. નિયન્ત્રણ તો પાત્રોનું જ હોય છે. એઓ જ એમની સામેની કાર્યવહી ચલાવવા માટે લેખકને ઉત્સાહિત કરતાં હોય છે. જે કૃતિમાં આ પાત્રો નિમિત્તરૂપ હોય છે તેમાં પણ ચલણ તો એમનું જ હોય

છે. આવી કૃતિઓ લેખકથી કે મનોવિજ્ઞાનના કઠપૂતળીના ખેલથી નિરપેક્ષ રીતે આપણા પર પ્રભાવ પાડે છે. આનાથી સાવ જુદી જ રીતે આપણે નવલકથા વાંચતા હોઈએ છીએ. આપણા મનમાં નવલકથાકાર અગ્રસ્થાને રહે છે. એની ઉપસ્થિતિ વારેવારે આપણને એને વિશે સભાન બનાવતી રહે છે. આપણે એને એનાં પાત્રો જોડે મથતો જોઈએ છીએ. આખરે તો એ જ આપણું ધ્યાન ખેંચ્યા કરતો હોય છે : 'આ પાત્રોનું એ શું કરશે ? એમનાથી એ છૂટકારો શી રીતે મેળવશે?' એવા પ્રશ્નોથી આપણે વિસ્મિત થઈએ છીએ; આપણને ભયમિશ્રિત કુતૂહલ થાય છે. બાલ્ઝાકને વિશે એમ કોઈએ કહ્યું છે કે એણે શેક્સપિયરનાં નાટકોમાંની નિષ્ફળતાઓને ખાસ ધ્યાનમાં લઈને એની કૃતિઓ ફરી લખી છે. જો એવું હોય તો આપણે આજના નવલકથાકારો વિશે શું વિચારીશું ? આજની માનવજાતિ તો એથી ય વધારે અધોગતિને પામી છે અને એની જોડે નવલકથાકારને પાનું પાડવાનું છે. વૈશ્વિક ચેતના વિનાના આ નવલકથાની સૃષ્ટિમાં વસનારા હ્રસ્વ થઈ જાય છે. અને એમનું જ્ઞાન જે બધું ઓગાળી નાખે છે તેનો પ્રતિકાર કરી શકતા નથી. એમની વિશદતા માટેની ઈચ્છાશક્તિ ક્ષીણ થાય છે. એમનું 'ચરિત્ર' લુપ્ત થતું જાય છે.

બુદ્ધિમાન કળાકારનો પ્રાદુર્ભાવ એ અર્વાચીન જમાનાની એક વિશિષ્ટ ઘટના છે. એનો અર્થ એ નથી કે ભૂતકાળના લેખકો અમૂર્ત સ્વરૂપનું ચિન્તન કરી શકતા નહોતા કે એમનામાં સૂક્ષ્મતા નહોતી. પણ એ લોકો પ્રારમ્ભથી જ કૃતિના કેન્દ્રમાં સહીસલામત રીતે રહીને પ્રક્રિયા વિશે ઝાઝો વિચાર કર્યા વિના સર્જન કરતા. રચના વિશેના સિદ્ધાન્તો કે કાર્યપદ્ધતિ વિશેની વિચારણાની ઝાઝી લપઝપમાં એઓ પડતા નહોતા. એ કળા નવી જ હતી અને એના જ વેગમાં એઓ વહી જતા હતા. હવે એવું બનતું નથી. બૌદ્ધિક સાધનો ગમે તેટલાં ઓછાં થઈ ગયાં હોય, આજનો સર્જક એ મુખ્યત્વે તો રસમીમાંસક છે. પ્રેરણાના ક્ષેત્રની બહાર રહીને એ તૈયારી કરે છે અને ઈરાદાપૂર્વક એમાં જ સીમિત થઈને રહે છે. જો એ કવિ હોય છે તો પોતાની કૃતિનું ભાષ્ય પોતે જ પૂરું પાડે છે. આપણને પ્રતીતિ કરાવ્યા વગર એની કૃતિને સમજાવે છે. અને નવું શોધવાને માટે, પોતાને પણ નવો કરવાને માટે, જે વૃત્તિ હવે એનામાં રહી નથી હોતી તેનું એ અનુકરણ કરે છે. કવિતાની વિભાવના એના કાવ્યની સામગ્રી બની ગઈ છે, એની પ્રેરણાનો ઉદ્‌ગમસ્રોત બની ગઈ છે. એ પોતાની કવિતાને ઉજવે છે. આ એક ઘાતક ક્ષતિ છે, કાવ્યના ક્ષેત્રની એક વિસંગતિ

છે. કાવ્ય કાવતામાંથી રચાતું નથી. શંકાસ્પદ કલાકારો જ કલાથી શરૂ કરે છે. સાચા કલાકારો એમની સામગ્રી બીજેથી મેળવે છે; પોતાનામાંથી મેળવે છે...સમકાલીન સર્જક અને એની યાતના તથા વન્ધ્યતાની પડછે ભૂતકાળના સર્જકની તન્દુરસ્તી આપણને મૂંઝવી નાખે એવી હતી. ફિલસૂફીએ એમને પાણ્ડુરોગી બનાવી દીધા નહોતા. તમે કોઈ પણ ચિત્રકાર, નવલકથાકાર કે સંગીત નિયોજકને પ્રશ્ન પૃછો, તમને તરત જ ખબર પડશે કે એમને કશીક ને કશીક સમસ્યાઓ વળગણ જેવી થઈ પડી હોય છે. એને કારણે એ અસલામતી અનુભવે છે, જે એનું વ્યાવર્તક લક્ષણ બની રહે છે. એ આંધળાની જેમ ફાંફા મારતો અટકતો અટકતો ચાલીને એના દૈવ કે એ જે કરવા ધારે છે તેના ઉમ્બર આગળ આવીને અટકી જાય છે. આજકાલ તો કોઈ બૌદ્ધિકતાના વકરેલા વ્યાધિથી કે એને સમાન્તર થતી વૃત્તિઓની હ્રસ્વતાથી બચી શકતું નથી. જે સાહજિક રીતે ભવ્ય હોય, મોટા પાયા પર થતી રચના હવે શક્ય જ નથી, એથી ઊલટું જે 'રસ પડે એવું' એક સાહિત્યિક પ્રકારના સ્તરે પહોંચાડી દેવામાં આવ્યું છે. વ્યકિત કળાને સર્જે છે, કળા વ્યક્તિને નહિ. હવે કૃતિની ગણના થતી નથી પણ એની પહેલાં કે પછીથી થતાં એના પરના ભાષ્યની ગણના થાય છે. પોતે શું કર્યું હોત એ વિશેના કળાકારના વિચારો તે જ એનું શ્રેષ્ઠ સર્જન લેખાય છે એ પોતે પોતાનો વિવેચક બન્યો છે. જેમ દરેક સામાન્ય માણસ પોતાનો મનોવિજ્ઞાની બનતો હોય છે તેમ. કોઇ જમાનો આટલો પોતાને વિશે સભાન નહોતો. આ દૃષ્ટિએ જોતાં તો ઉદ્‌બોધનકાળ અસભ્ય જ લાગે, મધ્યયુગ પ્રાગઐતિહાસિક લાગે. માત્ર છેલ્લી સદી જ થોડી ઓછી બાલિશ લાગે. આપણે આપણા વિશે ઘણું બધું જાણતા હોઇએ છીએ. બીજી બાજુથી આપણે કશું જ નથી, આપણી બાધાઈને કારણે મળેલી નિષ્ફળતાઓ, સાહજિકતા, આશા અને મૂર્ખામીને કારણે વાળેલા છબરડાના વળતરરૂપે જાણે મનને પારખવાની સૂઝ મેળવી છે. જે આપણને જ આપણા પ્રેક્ષકરૂપે બદલી નાખે છે. આપણી સહુથી મોટી પ્રાપ્તિ શી? આપણી અધ્યાત્મ વિષયક અશક્તિનો સ્વીકાર કરીએ. આપણે જેને વિશે લાગણીશીલ હોઈએ એવી એ એક જ ગહનતા હવે રહી છે પણ જો આપણે મનોવિજ્ઞાનને ઉલ્લંઘી જઈએ તો આપણું આખું આન્તરિક જીવન એ લાગણીઓની આબોહવાનાં એવાં લક્ષણો ધારણ કરે જેમાં થતા ફેરફારો કશો અર્થ પ્રકટ ન કરે. ભૂતપ્રેતના વર્તનમાં આપણે શા માટે રસ રાખવો અને પ્રુસ્તે 'ધ પાસ્ટ રિકેપ્ચર્ડ' નવલકથા લખી નાખી પછી એવું

કરવાનો અર્થ પણ શો ? 'હોલોમેન'નો પયગમ્બર એલિયેટ નથી પણ પ્રુસ્ત છે. સમય પર વિજય મેળવવાને માટે સ્મૃતિનાં જે કાર્યો છે તે જોઈ લઈ લો તો આપણામાં કશું રહેતું નથી. માત્ર આપણા અપરાધની માત્રાને પ્રકટ કરનાર લય રહે છે. આ બિન્દુએ આપણા વિનાશને નકારવો તે શિષ્ટાચારનો અભાવ જ ગણાય. આમ આપણા નસીબમાં મનોવૈજ્ઞાનિક અને આધ્યાત્મિક શૂન્ય જ રહે છે. એકમાં અન્તર્મુખતાની પરાકાષ્ટા અને બીજામાં ધ્યાનની પરાકાષ્ટા. પોતાની નજર પહોંચી શકે ત્યાં સુધી જેઓ પોતાને અનુસરતા નથી એવાને માટે જ 'આત્મા' એક વિશિષ્ટાધિકાર બની રહે છે. આ અન્તિમતા તે મરમીને માટે ફલદાયક નીવડે પણ સર્જકને માટે તો વિઘાતક જ નીવડે. પૃથક્કરણનો અતિરેક નવલકથાકારને તેમ જ એનાં પાત્રોને માટે અન્તરાયરૂપ નીવડે. પાત્ર કે એ જે પરિસ્થિતિમાં ગૂંચવાયો હોય છે તેને આપણે અતિમાત્રામાં સંકુલ ન બનાવી શકીએ. આપણે એ બધાં વિશે જાણતા હોઈએ જ છીએ, કાંઈ નહિ તો અનુમાન તો કરી જ શકતા હોઈએ છીએ.

કંટાળા કરતાં એક જ વસ્તુ વધારે ખરાબ છે અને તે કંટાળાનો ભય. નવલકથા વાંચવા લેતી વખતે આપણને આ કંટાળાનો જ ભય લાગતો હોય છે. એના નાયકની જિન્દગી સાથે આપણે કશી લેવાદેવા હોતી નથી, એની ઝાઝી ચિન્તા પણ આપણે કરતાં નથી અને જે કાંઈ થાય છે એમાં આપણે માનતા નથી. પાત્ર હવે ધીમે ધીમે લુપ્ત થતું જાય છે, વસ્તુ પણ. જે નવલકથામાં એક વાર વિશ્વ વિખેરાઈ જાય પછી કશું બનતું નથી તેમાં જ આપણને રસ પડે છે તે કાંઈ અકસ્માત્ નથી. એમાંથી તો લેખક સુદ્ધાં ગેરહાજર લાગે છે. મઝેદાર રીતે અસુખપાકી, આદિ કે અન્ત વિનાની આ નવલકથા ગમે ત્યાં થમ્ભી જઈ શકે. એ પહેલા વાક્ય આગળ પણ થમ્ભી શકે કે દસ હજાર પાનાં સુધી પણ ચાલ્યા કરે. અહીં એક પ્રશ્ન થાય છે : એકના એક પ્રયોગનું ગમે ત્યાં સુધી પુનરાવર્તન થઈ શકે ? વિષય વિનાની નવલકથા લખવી છે તો ભલે પણ એવી દસ કે વીસ નવલકથા શા માટે લખવી ? અનુપસ્થિતિની આવશ્યકતા એકવાર સ્થપાઈ ચૂકી પછી એ અનુપસ્થિતિનો ગુણાકાર કરીને એમાં રાચવું શા માટે ? આ પ્રકારની કળા પાછળ રહેલી ગર્ભિત વિભાવના એ શૂન્યની અજસ્ર વાસ્તવિકતાની વિરોધી બની રહે છે. તાર્કિક દૃષ્ટિએ જોતાં મૂલ્યહીન એવી આ વિભાવના એમ છતાં લાગણીની દૃષ્ટિએ જોતાં સાચી છે, અને શૂન્ય વિશે લાગણીની પરિભાષા સિવાય બીજી

પરિભાષામાં વાત કરીએ તો તે સમયનો દુર્વ્યય કરવા જેવું થાય. એમ કરવા જતાં કશા સંદર્ભ વિનાનું સંશોધન કરવા જેવું થાય. નર્યા શૂન્યમાં પ્રયોગ કર્યા જેવું થાય અને આ શૂન્ય સંવેદના દ્વારા અનુભવાય અને સાથે સાથે એ થીજી ગયેલ ગતિહીન તથા એકવિધતા અને ઠાલાપણાની ગતિશીલતા એ બન્ને રૂપે અનુભવાય. આ એક વિષચક્ર નથી, અન્–અર્થકતાની રસસમાધિઃ એ જ તો છે એક મોટી મડાગાંઠ. અનુપસ્થિતિને રહસ્યમાં પલટી નાંખવા માટે એમાં ચિન્તાનો વિનિયોગ કરવામાં આવે છે. આ પ્રયત્નમાં જ કળાકાર્ટ ફસાઈ જાય છે અને એ અસંગતિના સાક્ષાત્કારથી આગળ જઈ શકતો નથી.

કથનને જ દાબી દેતી કથાને માટે એનો વિષય તે કશી ચોક્કસ વસ્તુ વિનાનું ચિન્તન માત્ર બની રહે છે. મન એક એવી ક્રિયામાં અવશિષ્ટ થઈને રહે છે જેને કારણે એ મન સિવાય બીજું કશું બની શકતું નથી. એની બધી જ પ્રવૃત્તિઓ એને પોતાના તરફ જ લઈ જાય છે અને આને કારણે વસ્તુઓને એ પોતાની પકડમાં લઈ શકતું નથી. જો જ્ઞાન નહિ તો કાર્ય નહિ; અન્તસ્તત્વ વગરનું ચિંતન તે વન્ધ્યતા કે નકારને ઊંચે સ્થાને સ્થાપે છે.

જે નવલકથા સમયને તરછોડે છે તે પોતાના વિશિષ્ટ પરિમાણને પણ પડતું મૂકે છે. પોતાના કાર્યનો ત્યાગ કરે છે. આનું પુનરાવર્તન કરવું તે હાસ્યાસ્પદ છે. આપણાં પોતાનાં વળગણોના દોષને આપણે ઓછો આંકીએ છીએ ? એનો લાભ પણ ઊઠાવીએ છીએ ? એને વારેવારે અદલબદલ કર્યા કરીએ છીએ ? સમકાલીન નવલકથાકારોમાંના એક કરતાં વિશેષ નવલકથા–કારો આપણને ઈશ્વરને પણ અતિક્રમી જનારા મરમીની યાદ દેવડાવે છે. આ બિન્દુએ પહોંચ્યા પછી ઈશ્વરની પ્રાર્થના કરવાની નો રહેતી નથી કારણ કે એ પ્રાર્થનાના વિષયને તો વટાવી ગયો હોય છે પણ નવલકથાને અતિક્રમી જનારા નવલકથાકારો શા માટે નવલકથા લખ્યા કરે છે ? નવલકથામાં આકર્ષવાની શક્તિ એટલી બધી છે કે જે લેખકો પોતાની બધી શક્તિ ખરચીને નવલ–કથાનો કાંકરો કાઢી નાંખવા માગતાં હોય છે તેમને પણ એ પરવશ કરી નાંખે છે. આપણા જમાનાના ઈતિહાસ અને મનોવિજ્ઞાનના વળગણને નવલકથા સિવાય બીજું કયું સાહિત્ય સ્વરૂપ વધારે સારી રીતે વર્ણવી શકે ? પોતાની સમયગત વાસ્તવિકતાને ખરચી નાખનારો માણસ માત્ર નવલકથાનું પાત્ર બનવાને જ લાયક રહે છે. એ માત્ર નવલકથાનો વિષય બની રહે છે, બીજું કશું નહિ. ટૂંકમાં એ આપણામાંનો એક બની રહે છે. આધ્યાત્મિકતાના

ઉત્કર્ષના જમાનામાં આપણે નવલકથાની કલ્પના ન કરી શકીએ. મધ્યકાળમાં કે ગ્રીસ, ભારત અને ચીનના પ્રાચીનકાળમાં નવલકથા ફાલી શકે એવી આપણે કલ્પના ન કરી શકીએ કારણ કે આધ્યાત્મિક અનુભવ એ કાલાનુક્રમને ઉવેખીને શાશ્વત સાથેની ઘનિષ્ટતા સ્થાપીને રહેતો હોય છે. એ શાશ્વતને અથવા પરમ તત્ત્વને માટે વ્યક્તિએ સદા પ્રયત્નશીલ રહેવાનું હોય છે પણ એને કદી પામી શકાતું નથી. આ જાતની અપૂર્ણતા સ્વીકારી લઈએ તો જ સાહિત્યમાં એને સ્થાન મળી શકે. સ્વેચ્છાએ આ અપૂર્ણતા સ્વીકારી લેવાની રહે છે. આ કહીએ છીએ ત્યારે આપણને દોસ્તોએવ્હસ્કીના નાયકો યાદ આવે છે. એમનામાં પોતાને બચાવી લેવા પૂરતી સજ્જતા નથી, એઓ જાણે પોતાના વિનાશ માટે અધીરા હોય છે. ઈશ્વર સાથે એઓ જ્યાં સુધી ખોટો સંબંધ નભાવતા હોય છે ત્યાં સુધી એમાં આપણને પણ સંડોવી શકે છે. પવિત્રતા તે પોતાની જાતને વિદીર્ણ કરી નાખવાનું બહાનું જ હોય છે. એથી એમની અધોગતિ તો થાય જ છે પણ તે ઊંચા પ્રકારની અધોગતિ છે એવું આશ્વાસન એમને સુલભ રહે છે. પવિત્રતા જો સાચેસાચ એમનામાં હોત તો એઓ પાત્રો બનતાં અટકી ગયાં હોત. પવિત્રતા પાછળ એઓ દોડે છે તે આખરે એને દૂર રાખવા માટે, પોતાનામાં જ ફરી જઈ પડવાના ભયને માણવા માટે. પ્રિન્સ મિશ્કિન એપિલેપ્સિથી પીડાઈને સન્ત તરીકે રજૂ થાય છે કારણ કે સિદ્ધ થયેલી પાવત્રતા નવલકથાની કળાની વિરોધી છે. એલ્યોશા સન્ત કરતાં ફિરસ્તા જેવો વધુ છે. દોસ્તોએવ્હસ્કી એને નહિ લખાયેલા 'બ્રધર્સ કારમાઝોફ'ના ખણ્ડમાં શી રીતે નાયક બનાવી શક્યો હોત એની કલ્પના કરવી અઘરી છે. ફિરસ્તો તે નવલકથા માટે ખરાબા જેવો છે. તો આનો નિષ્કર્ષ એ કે નવલકથાકારનું ક્ષેત્ર માનવીના સ્વર્ગમાંથી થયેલા પતન પહેલાનું ન હોવું ઘટે ? નવલકથાકારે બનાવટી નરક સરજવાનું છે એટલે એના પૂરતું તો આ સાચું જ છે.

(સીઓરાન કહે છે) નવલકથા સાદ્યન્ત ન વાંચી શકવાના માનનો હું દાવો કરી શકું એમ નથી. એની ઉદ્ધતાઈ સામે જ મારો વાંધો છે. આપણા બધા વ્યવસાયોમાં એણે જે સ્થાન પચાવી પાડયું છે અને એક નવું વ્યસન ઊભું કર્યું છે એની સામે મારો વાંધો છે. નવલકથાના આ કે તે પાત્ર વિશેની અન્તહીન ચર્ચાઓ જેવું કશું બેહૂદું નથી. આ મુદ્દો આપણે સ્પષ્ટ કરીએ. સહુથી વધુ વિક્ષુબ્ધ કરનારી, ભલે મહાન નહિ એવી, ચોપડીઓ તે નવલકથાની હોય છે. જો આપણે જે જગતમાં જીવીએ છીએ તે સિવાયના

બીજા કોઈ જગતની ખેવના રાખતા હોઈએ તો આપણે જાણતા હોઈએ છીએ કે એ આપણને મળવાનું નથી. જ્યારે મારા અનુભવથી ઉંચા એવા કશાક તત્ત્વ સાથે હું એકરૂપ થવાનો પ્રયત્ન કરું છું ત્યારે મારે એ કબૂલ કરવું પડે છે કે એ તત્ત્વ કરતાં મારા અનુભવો મારા માટે વધારે રસપ્રદ હોય છે. આપણા છીછરાપણા આગળ આ બધી આધ્યાત્મિકતા ઊણી ઊતરે છે. નવલકથાને હું મારી આડે એક અન્તરાય તરીકે જોઉં છું અને હું મારી જાતને કહું છું બીજા બધાની જેમ તું પણ નવલકથાનું જ સન્તાન છે— એ જ મારું ધ્રુવપદ ને એ જ મારી હાર.

આપણી સંસ્કૃતિ એના સાહિત્યથી પ્રભાવિત થઈને, પુરાણકાળમાં ઋષિમુનિઓને જેવું માન આપવામાં આવતું તેવું લેખકને આપે છે. તેમ છતાં, એ જમાનાનો નાગરિક જો આ મનીષીઓની કૃતિઓને વાંચતો તો એ સ્તરે પહોંચવાનો પ્રયત્ન કરતો. આજે મધ્યમ વર્ગનો નવલકથાનો વાચક એવો દાવો ભાગ્યે જ કરી શકે.

કવિતા શૂન્યમાંથી સરજી શકાતી નથી. એને એની આગવી પ્રતિષ્ઠા છે અને કેટલીક ચૂંધીઓ પણ છે. એના મર્મને કાઢી લેવો તે જોખમ ખેડવા જેવું છે. રોમેન્ટિક પ્રતીકવાદીઓ કે પરાવાસ્તવવાદીઓની જેમ નવલકથાકાર વર્તવાનો પ્રયત્ન કરે છે. વાસ્તવમાં કવિતાના ક્ષેત્રનાં બધાં આન્દોલનો અને પદ્ધતિઓનું નવલકથા અનુકરણ કરવા જાય છે. આમ એ ચોરી અને છેતરપીંડી પર જીવે છે. નવલકથાકાર માનવદ્વેષી હોય તો પણ જે માનવીય છે તેમાં જ એ રાચતો હોય છે. મરમીઓની પડછે એ બહુ કરૂણ લાગે છે.

નવલકથાકારના પર આ જાતનું આક્રમણ કરવાનું કારણ એ છે કે *એના હાથમાં જે કાંઈ સામગ્રી આવી ચઢે છે (આપણે સુદ્ધાં)* તેના પર એ કામ કરતો હોવાને કારણે આપણા કરતાં એ વધારે વાચાળ હોય છે. કશું રેઢિયાળ બનાવ્યા વિના તમે મોટા ફલક પર કામ ન કરી શકો. જે બિનજરૂરી હોય, જે બારીક હોય તેને પણ ખેંચી આણવાની વૃત્તિ એ માટે સતેજ હોવી જોઈએ. પાનાં પછી પાનાં, પાનાં પછી પાના, કશું પરિણમ્યા વિના લખાયે જ જાય. કવિતામાં જો આવી યાદી આવે તો તે ક્ષતિ ગણાય પણ નવલકથામાં તો એ નવો પ્રકાર ગણાય. હેમ્લેટે તિરસ્કારથી words, words, words એમ કહેલું તે કદાચ નોવેલ વાંચ્યા પછી જ કહ્યું હશે. આપણા જીવનની બધી વીગતો વિશે વિચારવું આપણી મૂર્ખાઈઓને ટૂચકાઓનું

૩૫ આપીને ભ્રષ્ટ કરવી—મનને માટે આ કેવું યાતના ભર્યું ! પણ આ યાતના નવલકથાકારો અનુભવતા નથી. તેવી જ રીતે કહેવાતા અસાધારણની તુચ્છતાનો પણ એને અનુભવ થતો નથી. કશું એવું બને છે ખરું જેને વર્ણવવાની જહેમત ઊઠાવવી લેખે લાગે ? આ પ્રશ્ન પૂછવા જેવો નથી કારણ કે આપણે બધા ઘણી બધી નવલકથાઓ વાંચી ચૂકયા છીએ.

અર્થ હવે વાસી થતો જાય છે. ચિત્રકારના આશયો સ્પષ્ટ થઈ આવે એવાં ચિત્રો આગળ આપણે ઝાઝું ઊભા રહેતા નથી. સમજાઈ જાય એવું સંગીત આપણી ધીરજની કસોટી કરે છે. વધુ પડતી સ્પષ્ટતા આપણને દુર્બોધ લાગે છે. બુદ્ધિગમ્યતાનો જમાનો હવે પૂરો થવા આવ્યો લાગે છે. કયા સ્વપ્રમાણિત સત્યને કહેવા માટે પ્રયત્ન કરવો જરૂરી છે? જે બીજાને કહી શકાય એવું છે તેની પાછળ ઝાઝો સમય બગાડવો જરૂરી નથી. તો પછી શું કેવળ 'રહસ્ય' જ આપણું ધ્યાન આકર્ષી શકે ? એ પણ અતિસ્પષ્ટથી ઓછું કંટાળાભર્યું હોતું નથી.

જો આજનો કળાકાર દુર્બોધતાનો આશ્રય લેતો હોય છે તો એનું કારણ એ કે એ જે જાણે છે તેમાંથી એ સર્જન કરી શકતો નથી. એની પાસે જે માહિતી છે તેનો વિસ્તાર તેને માત્ર એક ભાષ્યકાર બનાવી દે છે. એની મૌલિકતાના રક્ષણ માટે એણે દુર્બોધના ક્ષેત્રમાં વિહાર કરવો રહ્યો. આથી એ આપણા આ વન્ધ્ય અને પાણ્ડિત્યપૂર્ણ જમાનાએ જે હકીકતો એના પર લાદી દીધી છે તેને તરછોડી દે છે. જો એ કવિ હશે તો એને લાગશે કે એના કોઈપણ શબ્દને, જો એ એનો યોગ્ય રીતે સ્વીકાર થાય એમ ઇચ્છતાં હોય તો, કશું ભાવિ નથી. જો એ શબ્દો ટકી રહે એમ એ ઇચ્છતો હોય તો એણે અર્થ સાથે ભાંગફોડ કરવી પડે, અનૌચિત્યનો એણે આશ્રય લેવો પડે. આજના સાહિત્યમાં શબ્દો આપણા કરતાં વિશેષ થાકી ગયા છે. આપણે ઘટતી જતી શક્તિના ઢોળાવને અનુસરવાનું રહ્યું છે. શબ્દ આટલો કદી મુક્ત નહોતો, એના શરણે જવામાં જ એનો વિજય રહ્યો છે. વાસ્તવિકતા અને અનુભવમાંથી મુક્ત થઈ નેએ પોતે જે માટે પ્રવૃત્ત થાય છે તેની સંદિગ્ધતા સિવાય બીજું કશું પ્રગટ કરતા નથી.

વિષય વિનાની નવલકથાના આગમને નવલકથાના પર કુઠારાઘાત કર્યો છે. પાત્રો નહિ, વસ્તુ નહિ, કશા ગૂંચવાડા નહિ, કાર્યકારણ નહિ; ઘટનાઓને પણ હદપાર કરી દીધી છે. હવે માત્ર કશા ભાવિ વગરનો આત્મા રહ્યો છે.

૨૩ એતદ્ જાન્યુ. ૮૦

એ અનિશ્ચિતતાને વળગીને રહે છે. જે અસ્પષ્ટ છે તેના મૂળ સુધી જવાનું સાહસ કરવા જતાં નવલકથાકાર અનુપસ્થિતિના ક્ષેત્રમાં ખોદકામ કરનારો પુરાતત્ત્વવિદ્ બની રહ્યો છે. જે અસ્તિત્વમાં નથી અને જે અસ્તિત્વમાં આવી શકે પણ નહિ તેના સ્તર પર રહીને એ શોધખોળ કર્યા કરે છે. નવલકથાકાર અસ્તિત્વના પરિઘને જ માત્ર ઓળખે છે, એની સરહદોને જ જાણે છે. એવી નવલકથાની કલ્પના કરી જુઓ જેમાં પાત્રો એકબીજાંથી નિરપેક્ષ રીતે જીવતાં હોય તો તમને ખબર પડશે કે બધા નવલકથાના નાભિશ્વાસની વાત શા માટે કરે છે!

આપણે કશાકના ભાવિમાં વિશ્વાસ રાખવો જરૂરી છે એવું નથી છતાં એ હકીકત છે કે દરેક અન્ત કશીક શક્યતાને ઢાંકતો હોય છે. એ નવી ક્ષિતિજને છતી કરતો હોય છે. નવલકથાને વિશે પણ આવું બનવાની પૂરી સમ્ભાવના છે. નવલકથાના અંતથી જે ખાલી અવકાશ ઊભો થશે તે ફિલસૂફીનો બુદ્ધિવિકાર કે વિશ્વની રચના વિશેના ધૂંધળા પ્રતીકો અને અનિશ્ચિત દર્શનોથી પૂરાઈ જશે, આમ કેટલીક નિષ્ફળતાઓ ફલવતી બને છે. નવલકથા વિશે એવું જ કહી શકાય. જે લોકો નવલકથા જેને નકારી કાઢે છે તેવી ટેક્નિકનું આરોપણ કરતા હોય તેને, કુંઠિત કરનાર વાતાવરણને નિરૂપતા હોય તેને માટે આપણને આદર થવો જોઈએ. સાહિત્ય નાશ પામવાને સર્જાયેલું છે એ સમ્ભવિત માત્ર નહિ પણ ઇચ્છિનીય પણ છે. હવેના જમાનામાં આપણા આ બધા પ્રશ્નો, સમસ્યાઓ અને ચિન્તાઓના પ્રહસનનો શો અર્થ? એને બદલે યન્ત્રમાનવ બની જવાની સ્થિતિને વધું અનુકૂળ થતા જવાનું શીખીએ તે વધુ સ્પૃહણીય નથી? આપણને કચડી નાખનારી વ્યક્તિગત યાતનાઓનું સ્થાન સામુહિક યાતનાઓ લેશે એ એકવિધ અને પ્રમાણમાં સહેલાઈથી સહન કરી શકાય એવી હશે. હવે મૌલિક કે ઊંડાણવાળી કૃતિઓ કે ઘનિષ્ટતા જેવું કશું રહેશે નહિ. આથી સ્વપ્નો રહસ્યો પણ રહેશે નહિ. સુખ કે દુઃખનો અર્થ નષ્ટ થશે કારણ કે એનું પ્રારમ્ભબિન્દુ જ રહેશે નહિ. માનવનિયતિની સંધ્યાના છેલ્લા દિવસોમાં નવલકથાનું ભાવિ કંઈક આવું લાગે છે. એ જે હોય તે સાહિત્યની સામગ્રી દિવસે દિવસે ઝાંખી થતી જાય છે અને ક્ષીણ થતી નવલકથા વધુને વધુ મર્યાદિત બનીને ધીમે ધીમે લુપ્ત થતી જાય છે. આથી પ્રશ્ન થાય છે કે નવલકથા ખરેખર મરી ગઈ છે કે મરી જઈ રહી છે? આપણે એ નક્કી કરવાની અશક્તિનો એકરાર કરી લઈએ. એ જો જીવતી હશે તો એની વિટમ્બણા સામે આપણે આંખ આડા કાન કરી શકીએ નહિ.

૨૪ એતદ્ જાન્યુ. ૮૦

મટુકીમાં

જાણ્યું કશી ન થાય
સૂતેલ એવાં જલને જગાડ્યું,
ઝીલતાં ઝીલતાં મેં;
જરી થોડું પીધું,
પીધા પછી પાત્ર વિષે વધ્યું તે
ઢોળી દીધું મધ્ય અશબ્દ રાત્રિમાં,
મજલેથી ત્રીજે
તે તો વહ્યું છેક જતાં જતાં તળે
ધીરે ધીરે પાર્થિવમાં લપાયલી
હેમંતની શીતલ શાંતિના સ્તરો
જગાડતું
જંપી ગયું ક્ષણોમાં.

—પ્રિયકાન્ત મણિયાર

GBA

માલિક–મુદ્રક–પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ–૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨
મુદ્રણસ્થાન : તથાટી પ્રિન્ટર્સ, સી–૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

એતદ્-૨૮

## નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો
(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

# એતદ્

ફેબ્રુઆરી ૧૯૮૦ વર્ષ ૩ અંક ૨૮

તંત્રીઓ

**સૌ. ઉષા જોષી** કથ્થ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨
**રસિક શાહ** ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬
**જયંત પારેખ** એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. **વીસ**

**લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :**
સાહિત્ય સંગમ, બાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત.
જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ
પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત,' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧
વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ આણંદ.
સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.
સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.
'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.
મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

**વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :**
કુ. ઉષ્મા દીક્ષિત ૭, અમરલિલા, ચંદ્રોદય પાસે,
આજવા રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૯.

# આધુનિક કળા વિશે

હર્બર્ટ રીડ / અનુ. સુરેશ જોષી

આ દુનિયા માટે ધબકતું હૃદય મારામાં લગભગ ઠરી ગયું છે. ' આ બધી ' વસ્તુઓ લોકોનો એકમાત્ર સંબંધતન્તુ જાણે સ્મૃતિ જ છે. આ દુનિયાને ત્યજી દઈને એની પેલે પારના કોઈ પ્રદેશમાં' જ્યાં નરી સ્વીકૃતિ જ છે ત્યાં, રચના કરવાની રહે છે. આવી, કરુણતા વિનાની, શૈલીમાં રહેલું સ્વસ્થ રોમેન્ટિક તત્ત્વ આશ્ચર્યજનક છે.

**—પોલ ક્લી. ડાયરી, ૧૯૧૫**

## ૧

મધ્યયુગમાંના પ્રકૃતિવાદનાં મૂળ વિશે ચર્ચા કરતાં મેક્સ દ્વોરાકે આપણને કલાની કોઈ શૈલીના પ્રાથમિક વિકાસ જેવી ભૂમિગર્ભમાં રહેલી વસ્તુના ' પ્રારમ્ભ ' વિશે કશી ચોક્કસ વાત કહી દેવાની મૂરખામી સામે ચેતવી દીધા છે. કલાના ક્ષેત્રમાં ચાલી રહેલી અર્વાચીન હિલચાલ જે સામાન્યતઃ દ્વોરાકે ( એમના Idealismas und Naturalismas in der gotischen Skultur und Malerci ) જેની પ્રખરતાથી ચર્ચા કરી છે તેનાથી બિલકુલ સામે છેડેની છે, તે પણ આમાં અપવાદરૂપ નથી. એનુ ઉદ્ભવ સ્થાન અસંત અસ્પષ્ટ છે અને મૂળની જેમ અનેક જુદા જુદા સ્તરમાં અને વિરુદ્ધની દિશામાં રહ્યાં હોય છે.

એમાં કોઈ બ્લેઇક જેવાનું ક્રાન્તિકારી રોમેન્ટિક વલણ કે ડેવિડ જેવાનું એવું જ ક્રાન્તિકારી પ્રશિષ્ટતાનું વલણ પણ અપવાદરૂપ નહીં લેખી શકાય. કોન્સ્ટેબલનો વૈજ્ઞાનિક પ્રકૃતિવાદ જરૂર એનું એક અંગ છે, પણ એમ તો દેલાક્રોઈ

(સેઝાને મન જે હંમેશાં ' le grand Maitre રહ્યા છે તે ) નો ઐતિહાસિક આદર્શવાદ પણ એવું જ એક અંગ છે. કાર્બે તથા માનેનો વાસ્તવવાદ, વાન ગોગનું અને મુન્ચનું એક્સ્પ્રેસનિઝમ, એમિલ બર્નાર્ડ તથા ગોગાંનો પ્રતીકવાદ –આ બધાં ફોવિઝમ, ક્યુબિઝમ, કન્સ્ટ્રક્ટિવિઝમ અને સરરિયાલિઝમ જેવી કલાની આધુનિક પ્રવૃત્તિઓનાં પુરોગામી છે અને કંઈક અંશે એનું સ્વરૂપ નક્કી કરી આપનારાં અંગો છે. આપણે જીવવિજ્ઞાનની પરિભાષામાં વાત કરવાનું છોડી દઈ સમયમાપક યંત્રની સંકુલ 'ગતિ'ની પરિભાષામાં વાત કરવી જોઈએ. કારણકે પૃથક્કરણ કરતાં ઈતિહાસનો 'સમય' દાંતાવાળાં ચક્રોની ગતિરૂપે જ અવશિષ્ટ રહે છે. ઘડિયાળમાં પણ કેન્દ્રસ્થાને કમાન રહી હોય છે એમ કોઈ કહેશે, પણ આજનાં ઘડિયાળ વિશે એ અનિવાર્યતયા જરૂરી નથી. દિવસ અને રાતની સાદી ફેરબદલીથી જ એને ચાલુ કરી શકાય છે.

અલબત્ત, તાર્કિક ભૌતિકવાદ તરફથી આનો બીજો ખુલાસો મળે છે ખરો. દિવસ અને રાતને સ્થાને આપણે ધનિક અને દરિદ્રને કે બુર્ઝવા અને શ્રમજીવીને મૂકી શકીએ, અને ભદ્રવર્ગના આચારવિચારથી કલાના ક્ષેત્રમાં થતા શૈલીગત ફેરફારોને સમજાવી શકીએ. આ દલીલની ઉપેક્ષા ન કરી શકાય કારણ કે કલા કાંઈ શૂન્યાવકાશમાં ઊછરતી નથી. એ સમાજજીવનનાં બધાં પાસાં સાથે પૂરેપૂરી સંલગ્ન થયેલી હોય છે. આપણને જો એવું લાગે કે આજનો કલાકાર કંઈક અંશે સમાજથી વેગળો છે તો તેથી એમ ન માની લેવું જોઇએ કે આવું વેગળાપણું તે કલાની જ લાક્ષણિકતા છે. દ્વીપની ય વ્યાખ્યા એની આજુબાજુના ભૂખણ્ડના સંદર્ભમાં જ આપવામાં આવતી હોય છે.

આમ છતાં, આર્થિક પરિસ્થિતિ અને સામાજિક હિલચાલ કલાની શૈલીઓની ઉત્ક્રાન્તિ પરત્વે કેવળ પરોક્ષ પ્રભાવ પાડી શકે આપણે જે ગાળાની વાત કરવાના છીએ તેમાં સામાન્ય સ્વરૂપની એક આર્થિક પરિસ્થિતિ અત્યન્ત મહત્ત્વની બની રહે છે.

ધનસંચય પર મૂકવામાં આવતા આકરા પ્રતિબંધને કારણે કલાકારને મળતો વ્યક્તિગત આશ્રય હવે ક્રમશઃ ઘટતો જાય છે. કલાના સંગ્રહની શોખીન કેટલીક વ્યક્તિઓ હજી ખુલ્લા બજારમાંથી કલાકૃતિઓ ખરીદે છે, ને એટલે અંશે એમને આશ્રયદાતાઓ કહી શકાય, પણ એમને કલાકાર સાથે સીધો સમ્બન્ધ નથી કારણકે આ ખરીદી કલાકૃતિઓના વિક્રેતા પાસેથી થતી હોય છે. પણ હવે

એનો કોઈ મઠ, વેપારી મહાજન, કે રાજારજવાડાની જેમ કલાકારને સીધો આદેશ દઈ શકતા નથી. હવે તો પરિસ્થિતિ સાવ ઊલટી જ થઈ ગઈ છે. આજનો કલાકાર લોકોની રુચિને ઘડે છે અને જેના આશ્રય પર એને નભવાનું છે એવી જનતાની પસંદગી પોતે જ કરી લે છે. આમાં મધ્યસ્થ તરીકે કલાવિવેચક કામ કરતો હોય છે. એ વર્ગ આજના જમાનાની વિશિષ્ટ નીપજ છે. આજના કલાકારને પ્રસિદ્ધિના માધ્યમ પર ઘણો આધાર રાખવો પડે છે. એ પરિસ્થિતિ દયાજનક કહી શકાય એવી છે. એમાં એની ભારે અવમાનના થતી હોય છે.

આ સિવાય પણ કંઈક વધુ મર્યાદિત અર્થમાં કલાની પ્રવૃત્તિ આર્થિક કારણોથી નિયંત્રિત થતી હોય છે. ખાસ કરીને ઓગણીસમી સદીમાં વિજ્ઞાન અને ઉદ્યોગનો જે વિકાસ થયો તેની ગૌણ નીપજ લેખે કેટલાંક સિદ્ધાન્તો અને શોધો અસ્તિત્વમાં આવ્યાં. કલાની રચનાપદ્ધતિ તથા એનાં સામાજિક મૂલ્ય પર આ બધાંનો સીધો પ્રભાવ પડયો. આ મુદ્દાની ચર્ચા તો વારેવારે થતી જ રહે છે. એટલે અહીં એનો અછડતો નિર્દેશ જ બસ છે. રંગ વિશેના વૈજ્ઞાનિક સિદ્ધાન્ત (જેને કારણે શરૂઆતમાં પોઇન્ટિલિઝમ જેવી ઘેલછા દેખાઈ)ની કલાપ્રવૃત્તિ પર કશી કાયમી અસર પડી નહીં. હવે કલાકારને એ સમજાઈ ગયું છે કે એણે તો પોતાની સંવેદનપટુતા પર જ નિર્ભર રહેવાનું છે અને રસકીય પરિણામો લાવવા માટેના નિયમોમાંથી કશું પોતાપૂરતું તારણ કાઢી લેવાનું નથી. પણ ફોટોગ્રાફીની શોધ અને પદાર્થની પુનરાવૃત્તિ કરવાની ફોટોગ્રાફીની પદ્ધતિઓનો કલાના વિકાસ પરનો પ્રભાવ વધુ સ્થાયી અને વધુ મહત્ત્વનો નીવડયો છે. આ શોધનાં આર્થિક પરિણામો ગંભીર પ્રકારનાં છે: લોકોને દશ્ય સ્પર્શ્ય કલાકૃતિઓની અનુકૃતિઓ સસ્તામાં મળી રહે છે. રસકીય દૃષ્ટિએ એનાથી મૂળ કૃતિ જેટલો સન્તોષ ભલે ન થતો હોય, પણ સામૂહિક શિક્ષણ અને સામૂહિક ઉત્પાદનના પરિણામરૂપે જે નીચલા સ્તરની સંવેદનશીલતા ધરાવનારો વર્ગ ઊભો થયો છે તેને તો એથી સન્તોષ થાય જ છે. કલાકારના પર એથી વધુ ઊંડી અસર પડી છે, કારણ કે એણે કલાકારને એના એક સામાજિક કર્તવ્યમાંથી મુક્તિ અપાવી છે. હવે શિક્ષણ માટેની દશ્ય સામગ્રી (વિઝયુઅલ એઈડ) એણે પૂરી પાડવાની રહેતી નથી. કલ્પનોત્થ સાહિત્યની સૂક્ષ્મતાને ઉઠાવ આપવા માટે હજી સર્જનાત્મક ચિત્રોની આવશ્યકતા રહેશે તે સાચું છે; પણ શિક્ષણ અને સમજૂતી માટે કેમેરાની મદદથી આબેહૂબ પ્રતિકૃતિ પૂરી પાડવી વધુ ઉપયોગી થઈ પડે. પણ સ્પષ્ટીકરણ અને અર્થઘટન વચ્ચે

હવે સ્પષ્ટ વિવેક કરવામાં આવે છે. આ પ્રથમ દૃષ્ટિએ કદાચ એટલું મહત્ત્વનું નહીં લાગે પણ એની પાછળ કલ્પન અને પ્રતીક વચ્ચે જે ભેદ છે તે રહેલો છે. કલાના ક્ષેત્રની આધુનિક પ્રવૃત્તિ સમજવા માટે આ ભેદ એક પાયાની વસ્તુ છે.

દરેક જમાનામાં ચાલતી સામાન્ય સ્વરૂપની વૈચારિક પ્રવૃત્તિની ભિન્ન-ભિન્ન છાયાઓ તે જમાનામાં પ્રવર્તતાં આર્થિક અને સામાજિક વલણોથી નક્કી થતી હોય છે તે અહીં સ્વીકારી લેવું ઘટે.

કલાકૃતિઓ આવા અકળ પણ વ્યાપક અસર પાડનારા પ્રવાહો (તે તે સમયની ફિલસૂફીઓ અને ધર્મ વિષયક વિચારણાઓ) થી નિર્લિપ્ત નહીં રહી શકે. કોઈ કલાકૃતિનું રોમેન્ટિક કે પ્રશિષ્ટ, વાસ્તવવાદી છે કે પ્રતીકાત્મક હોવું તે કલાકારના વ્યક્તિગત નિયંત્રણની બહારની વસ્તુ છે. કલાકૃતિનું રચના-સ્થાપત્ય (રચનાની શૈલી) સુદ્ધાં સામાજિક સંપર્કોને કારણે નક્કી થતી રુચિ કે ફેશનના પર આધાર રાખે છે. પણ કલાકૃતિની ઉત્ક્રાન્તિમાં એવી એક સ્થિતિ આવે છે. જ્યારે આ બધાં, સહેલાઈથી પારખી નહીં શકાય એવાં, બળો કેવળ બાહ્ય દબાણ રૂપે જ રહી જાય છે. એને પરિણામે કૃતિના વિકાસની દિશા નક્કી થતી નથી, પણ પછીથી કલાકાર સર્જનાત્મક મૌલિકતાના ક્ષેત્રમાં જઈ ચઢે છે અને એ આવી કશી ગણતરી બહારની વસ્તુ છે. તાર્કિક ભૌતિકવાદમાં માનનાર આ કક્ષાએ પણ એવો દાવો કરી શકે કે સામાજિક બળોને કારણે જ આવી વિકૃતિ થતી હોય છે. પણ જેમ ભૌતિક વિજ્ઞાનમાં તેમ કલામાં પરિમાણ સાતત્ય વિનાનું હોઈ શકે. મૌલિકતાની વિભાવના આપણે સંક્ષેપમાં તપાસીશું તો હું જે કહેવા માગું છું તે વધુ સ્પષ્ટ થશે.

## ૨

ઘણુંખરું એવું કહેવામાં આવે છે કે ‘ સંવેદનક્ષમતા ’ નામના તત્ત્વને જ જો મહત્ત્વનું ગણવામાં આવે (એ જ આખા ય ઇતિહાસમાં કલાનું સારભૂત તત્ત્વ હોય એવું લાગે છે) તો તો પછી પેલિયોલિથિક યુગનાં ગુફાચિત્રો અને રાફાએલ કે પિકાસોનાં રેખાંકનો વચ્ચે કશો નોંધપાત્ર વિકાસ થયો હોય એવું લાગશે નહીં. આ સંવેદનક્ષમતા જ કલામાં એક માત્ર મહત્ત્વનું તત્ત્વ નથી. સંસ્કૃતિઓ જેમ ઉત્તરોત્તર વિકસતી આવે તેમ અનિવાર્યતયા આ પાયાની સંવેદનક્ષમતામાં ચમત્કારનાં કે તર્કનાં તત્ત્વો ભળતાં એ પાંખી પડતી જાય. એમાં સંવેદનક્ષમતાનો ઉપયોગ સામાજિક સંદર્ભમાં થાય, અને સંદર્ભોના

૪ એતદ્ ફેબ્રુ. ૮૦

આ ફેરફારને કારણે જ કલાના વિકાસના ઇતિહાસમાં પરિવર્તનો થતાં રહે છે. અલબત્ત, આ સંવેદનક્ષમતાને અમુક હદ સુધી જ વિકૃત કરી શકાય; એના પર અમુક હદ સુધી જ દબાણ લાવી શકાય. એનો અતિરેક થતાં કાં તો જકડાઈ ગયેલા સાંધાવાળું શુષ્ક પાણ્ડિત્ય સ્વીકારી લેવાનું રહે, કાં તો નૈતિક શિથિલતાવાળા લાગણીવેડામાં સરી પડવા જેવું થાય. કલાની સત્ત્વશીલતા આ સંવેદનક્ષમતા અને જેની વચ્ચે એ ઊછરે છે તે સામાજિક તત્ત્વમાંથી એ જે બૌદ્ધિક કે ઊર્મિગત અંશને પામે છે તે વચ્ચે જાળવવામાં આવતી નાજુક સમતુલાના પર આધાર રાખે છે. સ્પષ્ટ જણાઈ આવશે કે આ આખી પ્રક્રિયા તાર્કિક છે અને એમાં ખેંચતાણ અને વિરોધો અનિવાર્યતયા ઊભાં થતાં આવે છે. સંવેદનક્ષમતા નબળી પડે તો આ ખેંચતાણમાંથી મુક્ત થવાય, પણ જો કલાને ઉગારવી હોય તો આ ખેંચતાણ ઊભી કરવી જ રહી. એવી કટોકટી ઊભી થાય ત્યારે શું બનતું હશે તે ચોક્કસપણે કે નિર્વિવાદપણે કહેવાનું શક્ય નથી. એ વિશે આટલા વિકલ્પો સૂચવી શકાય : (૧) કલાકાર એની કલાના ઐતિહાસિક વિકાસનું પગેરું કાઢે છે અને એ રીતે પ્રમાણભૂત પરમ્પરા જોડે પોતાનું અનુસંધાન સાધે છે, અથવા (૨) આ કટોકટીનો ઉકેલ કલાકાર એક નવી અને મૌલિક એવી સંવેદનક્ષમતાની અવસ્થામાં કૂદકો મારીને પહોંચી જઇને લાવે છે—એ પ્રવર્તમાન રૂઢિઓ સામે માથું ઊંચકે છે અને એ રીતે સમકાલીન ચેતના સાથે વધુ સુસંગત એવી રૂઢિને ઘડી લે છે. આમ કરીને એ કલાના પાયાના તત્ત્વ–રસકીય સંવેદનાને એના શુદ્ધતમ અને સત્ત્વશીલ સ્વરૂપમાં માત્ર ફરીથી ગમે છે. પણ સંદર્ભ નવા હોય છે, અને આ નિર્વેદના સંમિતિ તથા નવી સામાજિક પરિસ્થિતિ વચ્ચેનો સંશ્લેષ જ કલાની ઉત્ક્રાન્તિમાં મૌલિક પ્રવૃત્તિ ગણાય.

સામાજિક પરિસ્થિતિ એટલે આર્થિક કે રાજકીય સંજોગો એવો સંકુચિત અર્થ નહીં કરવાની તકેદારી આપણે રાખવી જોઈએ. આ પરિસ્થિતિ વિશેની કલાકારની અભિજ્ઞતા ભાગ્યે જ રાજકીય સભાનતાનું રૂપ ધારણ કરે છે, અને આવી કલાકારની અભિજ્ઞતા અને એની મૌલિકતા વચ્ચે કોઇ સમ્બન્ધ જોડવો ઘટે નહીં, કૂર્બે, પિસારો, વિલિયમ મોરિસ–રાજકીય દૃષ્ટિએ સભાનતા ધરાવનારા આ કલાકારો છે અને આધુનિક કલાના ઇતિહાસમાં એમનું મહત્ત્વનું સ્થાન છે. પણ એથી મહત્ત્વનું સ્થાન સેઝાન, ગોગાં અને માતિસ જેવા કલાકારોનું છે. એમની કૃતિઓના સામાજિક સંદર્ભ વિશેની એમની અભિજ્ઞતા કદી રાજકારણના કશા સૂત્ર દ્વારા વ્યક્ત થઈ નથી. કેવળ અસંસ્કૃત મનવાળા જ સામાજિક સંદર્ભ એટલે દોમિયેરનો રેલવેના ત્રીજા

૫ એતદ્ રેખુ. ૮૦

વર્ગનો ડબ્બો એવું કહી શકે. સામાજિક સંદર્ભ એટલે આપણી સમગ્ર જીવનરીતિ અને કલાકારના પર પડતો એનો પ્રભાવ તે ફિલસૂફી, વિજ્ઞાન કે જૂની પગરખાંની જોડી (વાન ગોગ) કે ઉકરડાના ઢગલા (શ્વીટર્સ) થી પણ ઝીલ્યો હોય.

આ દૃષ્ટિબિન્દુથી જોઈએ તો પરમ્પરા સાથેનું પુનરનુસન્ધાન શૈલી કે ટેકનિકની મૌલિકતાના જેટલું જ ક્રાન્તિકારી મહત્ત્વ ધરાવનારું લાગશે. કોઈ પરમ્પરાની પ્રમાણભૂતતા એ કેટલે અંશે સંવેદનક્ષમતાના તત્ત્વને જાળવી રાખી શકે છે તેના પર આધાર રાખે છે. સેઝાને કહ્યું છે : પુસિનના ચિત્રોમાં એ તત્ત્વ મળી આવે છે એ વિશે આપણે એકમત છીએ; તો ચાલો આપણે પાછા પુસિન પાસે જઈએ અને પ્રકૃતિની સમ્મુખ ઊભા રહીને, પુસિન જેને કારણે મહાન કલાકાર બન્યો તે, તત્ત્વને ફરીથી પામી લઈએ." સેઝાન એમ નથી કહેવા માગતો કે આજના કલાકારોએ પુસિનની શૈલીનું અનુકરણ કરવું જોઈએ (જે પુસિનની અંગત શૈલી હતી), પણ પુસિનની કલાનો અભ્યાસ એ સંવેદનક્ષમતાને શોધી લેવામાં ઉપયોગી નીવડે—પ્રકૃતિની ઉપસ્થિતિમાં પોતાના સંવેદનોને પ્રત્યક્ષ કરવાની પોતાની (સેઝાનની) શક્તિને પુનરુજ્જીવિત કરી શકાય. આ દરમિયાન 'પ્રકૃતિ' પરિવર્તન પામી છે, કારણ કે પ્રકૃતિ તો આખરે આગળ જેનો નિર્દેશ કરી ચૂક્યા છીએ તે સામાજિક સંદર્ભનું જ બીજું નામ છે. પોતાના પરિવેશ પરત્વે પોતાની સંવેદનક્ષમતાને પુનરુજ્જીવિત કરવી–પરમ્પરાનિષ્ઠ અને ક્રાન્તિકારી બંને પ્રકારના કલાકારોની આ જ પદ્ધતિ છે. આમ છતાં, મૌલિકતાનો એવો પણ અંશ છે જે આ પ્રકારના વર્ણનની બહાર રહી જાય છે. વાસ્તવિકતા વિશેની સૂઝ જમાને જમાને બદલાતી રહે છે. એ સમગ્ર જીવનરીતિથી ઘડાતી રહે છે. મધ્યયુગના સન્ત ટોમસ એકિવનાસ અને અર્વાચીન યુગના બર્ગસાં જેવા ફિલસૂફોની વાસ્તવિકતાની વિભાવનામાં ભેદ હોય છે એટલું જ નહી પણ એવો જ ભેદ સામાન્ય સ્વરૂપના જ્ઞાનની કક્ષાએ રહ્યો હોય છે. (આત્મા અને દેહનું પાર્થક્ય સ્વીકારનારી વિચારણા અને આસ્તિકતા વચ્ચે, અતિવાસ્તવવાદ અને ભૌતિકવાદ વગેરે વચ્ચે પણ આવો જ ભેદ રહેતો હોય છે.) સોવિયેત યુનિયનના નાગરિકને મન વાસ્તવિકતાનો જે અર્થ છે તે અમેરિકાના સંયુક્ત રાજ્યોના નાગરિકને મન એનો જે અર્થ છે તેનાથી અવશ્ય ભિન્ન પ્રકારનો જ છે. ફિલસૂફીમાં આપણે સાપેક્ષતાવાદના એવે તબક્કે પહોંચી ગયા છીએ કે વાસ્તવિકતા તે ખરેખર તો કશું આત્મલક્ષી છે એવું સ્થાપવાનું પણ શક્ય બની રહે છે. એનો અર્થ એ થયો કે પોતે પોતાની વાસ્તવિકતા રચી.

૬ એતદ્ ફેબ્રુ. ૮૦

કદી નહીં. વિચારવાની કે કરવાની નવી નવી રીતો હોઈ શકે—આપણે એને નવી શોધો કહીએ છીએ; ઈન્દ્રિયોને ઉત્તેજિત કરવાની નવી રીતિઓ હોઈ શકે. પણ સંવેદનમાં બહુ બહુ તો ફેરફાર કરી શકાય—એને વધુ સ્થૂળ કે વધુ સૂક્ષ્મ બનાવી શકાય. આપણા દેહને કારણે એને એક ભૌતિક મર્યાદા છે. એથી જો એ મર્યાદામાં રહીને અભિવ્યક્તિની જે સીમા સુધી પહોંચી શકાય તેને વટાવી જવાનો પ્રયત્ન કરવામાં આવે તો જ્ઞાનતંતુઓ જોખમાય.

આ સાથે સાથે માર્કસવાદીઓની સાથે રહીને આપણે માનવચેતનાના ઐતિહાસિક તત્ત્વને પણ ગણતરીમાં લેવું જોઈએ; અને કેટલાક મનોવિજ્ઞાનીઓ બતાવે છે તેમ આપણી આ ઉત્ક્રાન્તિના પરિણામરૂપ પ્રાપ્તિના સંદિગ્ધ સ્વરૂપની પણ નોંધ લેવી જોઈએ. કલા પરત્વે કહીએ તો અત્યાર સુધી જ્યાં કેવળ કલ્પનો (Image) જ હતાં ત્યાં એણે આપણને પ્રતીકો આપ્યાં. પ્રારમ્ભમાં માનવી પ્રકૃતિ સાથે અભિન્નતા અનુભવતો હતો, કારણ કે પૃથક્ભાવે વિચારવાની શરૂઆત ત્યારે થઈ નહોતી. આથી એની સંવેદનાના પ્રક્ષેપ માટે એને માત્ર અને કલ્પનાની જ જરૂર રહેતી. એનાથી એનું કામ ચાલી જતું. પણ એને આત્મસંજ્ઞા પ્રાપ્ત થઈ અને એ રીતે અન્ય સૃષ્ટ પદાર્થોથી એ જુદો પડ્યો ત્યારે એની આ આત્મસંજ્ઞા પ્રકટ કરવાને માટે પ્રતીકની ભાષાની જરૂર ઊભી થઈ. આ આવશ્યકતાની ઉત્તરોત્તર વૃદ્ધિ થતાં 'ઈશ્વર' જેવા વિભાવનાત્મક પ્રતીકોનો ઉદ્ભવ થયો એટલું જ નહીં પણ બીજા અસંખ્ય રૂપપ્રદ પ્રતીકો પણ અસ્તિત્વમાં આવ્યાં. એ પૈકીના કેટલાક સદાકાળના અને મૂળ નમૂના રૂપ બની રહ્યાં તો કેટલાક અમુક સમય પૂરતા અને અંગત સ્વરૂપના પણ બની રહ્યાં. માનવીય ઉત્ક્રાન્તિના છેક પેલિઓલિથિક યુગની eidetic* તથા પ્રાણવાન (vitalistic) કલાથી માંડીને તે નિયોલિથિક યુગની પ્રતીકાત્મક, ભૌમિતિક કલા સુધીના તબક્કાનો ઇતિહાસ જો ઊખેળીએ તો કેવળ માનવની આત્મસંજ્ઞા, નૈતિક ચેતના અને ઈન્દ્રિયાતીત ઈશ્વરના ખ્યાલનો ઉત્તરોત્તર થયેલો વિકાસ જ નહીં પણ કલામાં રહેલાં બે અન્તિમો (જેને કારણે કલાના સમસ્ત ઇતિહાસ દરમિયાન વારાફરતી બદલાયા કરતી શૈલીના વિભિન્ન લય ઉદ્ભવે છે) જે હજી પણ અણઉકલ્યા તાર્કિક વિરોધને રૂપે રહી ગયા છે તે વિશે સ્પષ્ટ ખ્યાલ બાંધી શકાય. પ્રતીક અને કલ્પનનું, કલાને મૂલવવાનાં બે ધોરણ લેખેનું, સહઅસ્તિત્વ આધુનિક કલાની દેખીતી સંકુલતા અને વિભિન્નતાને સ્પષ્ટ કરી આપે છે.

---

*સાદૃશ્યો જન્માવવાને સમર્થ

કલાની સાચી સમજનો આધાર પ્રતીકરચનાનાં સ્વરૂપ અને ઉપયોગ વિશેની સૂઝના પર રહ્યો હોય છે. પ્રતીકરચના તે માનવમનની બે મૂળભૂત પ્રવૃત્તિઓ પૈકીની એક છે. આ પૈકીની બીજી પ્રવૃત્તિ તે બાહ્ય જગતનો અપરોક્ષ અનુભવ કરવાની છે (ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોની નિરન્તરાય રજૂઆત). ભાષા પોતે જ એક પ્રકારની પ્રતીકરચના હોવાથી અને વિચારના સંકુલ સ્વરૂપો પ્રતીકોની અમુક પ્રકારની યોજનાના પર આધાર રાખતા હોવાથી (દા. ત. બીજગણિતમાં હોય છે તેવા), ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોની કશા અંતરાય વિના થતી અભિન્નતા પરત્વે કશીક આદિમતા અને અકાર્યકરતા રહી છે એમ માનવું સ્વાભાવિક છે. પણ વાસ્તવમાં એવું હોતું નથી. બાહ્ય જગતના અપરોક્ષ અનુભવને વફાદાર રહેવું પ્રમાણમાં ઘણું અઘરું છે. એના કરતાં 'ઝટ લઈને નિર્ણય પર આવી જવું' સહેલું હોય છે. ખરેખર તો એ પ્રતીકાત્મક હવાલો જ હોય છે. ગોતિયેરે કહ્યું છે કે કવિ એવો માનવી છે જેને માટે આ દૃશ્ય જગતનું જ અસ્તિત્વ છે. એ આ વ્યાખ્યાનુસાર, પ્રતીકના ઉપયોગમાં રહેલા ઇન્દ્રિયપ્રસક્તના અન્ય ગૌણ પ્રપંચને કલામાંથી ટાળવા મથે છે. કવિને તો ભાષાની અંતર્ગત પ્રતીકરચનાને વાપર્યે જ છૂટકો છે, તેથી કવિ વિશેનો આ આદર્શ જરા ઓર નરેદનો જ લાગશે. (આમ છતાં કવિતામાં કલ્પનરચનાની વિરુદ્ધ પ્રતીકરચનાનો પાયાનો સંઘર્ષ ચાલ્યા જ કરતો દેખાશે)

દૃશ્યકલાઓની આ પરત્વેની વિશિષ્ટ સ્થિતિનો ખ્યાલ વ્હાઇટહેડના 'પ્રતીકરચના: એનો અર્થ અને એનાં પરિણામો' (૧૯૨૮) માંથી એક અવતરણ ટાંકીને કરાવી શકાશે: "આપણે નજર ઊંચી કરતાં આપણી સામે એક રંગીન આકારને જોઈએ છીએ — અને કહીએ છીએ, આ ખુરશી છે. પણ આપણે જે જોયું છે તે તો ખુરશી વિશેનો ખ્યાલ થાય છે. કદાચ એને જોતાં કલાકારને ખુરશીનો ખ્યાલ ન યે આવે. એ કદાચ સુન્દર રંગ અને સુન્દર આકારની ચર્વણા આગળ જ અટકી જાય. પણ આપણામાંના જેઓ કલાકાર નથી તેમનું વલણ (અને તે ય આપણે ખાસ કરીને થાકેલા હોઈએ ત્યારે) રંગીન આકારનો ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષ થતાં વેંત એને વટાવીને ખુરશીમાં બેસીને આરામનું સુખ માણવાનું જ હોય છે. આ આનન્દ કોઈક રીતે એના ઉપયોગ સાથે, કે કશીક લાગણી સાથે કે વિચાર સાથે સંકળાયેલો હોય છે. આપણા આ સંક્રમણને સમજાવવું અઘરું નથી. આપણને આ પહેલાં થયેલા જુદા જુદા આકારના

૯ એતદ્ ફેબ્રુ. ૮૦

અને રંગના અનુભવને આધારે આપણે એવા સમ્ભવિત અનુમાન પર આવીએ છીએ કે આપણે ખુરશીની ઉપસ્થિતિમાં ઊભા છીએ. એની પાછળ કેટલાંય અટપટા તાર્કિક અનુમાનોની હારમાળા રહી હોય છે ”

આ સ્પષ્ટ રીતે ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોથી થતા અનુભવ (આકારનો નિરન્તરાય ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષ) અને પ્રતીકના ઉપયોગ (આકાર વત્તા એના ચૈતસિક સંસ્કારો) વચ્ચેના ભેદને સમજાવી આપે છે. વ્હાઈટહેડ ઉમેરે છે. “રંગીન આકારથી ખુરશીના બોધ સુધી પહોંચવામાં જે ઊંચી કક્ષાની માનસિક પ્રક્રિયા રહેલી છે તે પરત્વે હું બહુ શંકાશીલ છું. આનું એક કારણ એ છે કે રંગ, આકાર અને સન્નિવેશની ચર્વણા આગળ અટકી જતો મારો કલાકાર મિત્ર ભારે કેળવાયેલો માણસ છે અને ખુરશીને ધ્યાનમાં ન લેવાનું ભારે પરિશ્રમને અન્તે જ એ શીખી શકયો હોય છે.”

આ ભેદ ધ્યાનમાં રાખીશું તો સેઝાને ‘ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોનો સાક્ષાત્કાર’ કરવાની જે વાત કરેલી તેનો અર્થ સમજી શકીશું, “પોતાની આંખ જે જુએ છે તેમાં જ ચિત્રકાર રચ્યો પચ્યો રહે છે અને એ સિવાયની જિંદગી પર એનો પૂરતો કાબૂ રહેતો નથી” (પત્ર ૧૨૦) એવા વાન ગોગનાં વિધાનનો અર્થ પણ આથી આપણે સમજી શકીએ છીએ. વ્હાઇટહેડ જેવા ફિલસૂફ જેને ‘ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોની રજૂઆતમાં નિરન્તરાયતા’ કહીને ઓળખાવે છે તેમાં વાન ગોગે ઉત્કટતાથી પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું હતું. એના પત્રોમાં આનાં ઘણાં વર્ણનો મળી રહે છે. દાખલા તરીકે આ વર્ણન જુઓ: “ટેકરીઓની પડછેના વિશાળ મેદાનને જોવામાં હું ગરકાવ થઈ ગયો છું. એમાં ધાન્યનાં ખેતરો છે, સમુદ્ર જેવાં વિશાળ, એનો કોમળ પીળો રંગ, કોમળ આછો લીલો રંગ, નીંદામણ કરીને ખેડેલી જમીનનો કોમળ જાંબુડી રંગ, એમાં વચ્ચે વચ્ચે ઊછરતાં બટાટાના છોડની નિયમિત રેખાઓ— આ બધું કોમળ ભૂરા, ધોળા, ગુલાબી, જાંબુડી રંગની ઝાંયવાળા આકાશ નીચે હું લગભગ ન જિરવાય એવી શાન્ત મનોદશામાં છું, મને આનું ચિત્ર આલેખવાનું મન થાય છે.” (પત્ર ૬૫૦ – મૂળ ડચ ભાષામાં લખાયેલો.)

આ ‘લગભગ ન જિરવાય એવી શાન્ત મનોદશા’ તે અપરોક્ષ અનુભવની સાહજિક અભિન્નતાની અવસ્થા છે. એમાં eidetic image ને પ્રતીક-રચનાના ચેપી સંસર્ગથી દુષિત થવા દેવામાં આવી નથીઃ આપણા અનુભવનાં

૧૦ એતદ્ ફેબ્રુ. ૮૦

બીજાં તત્ત્વોનો હવાલો આપવાની એમાં જરૂર રહેતી નથી. એવો દાવો કરવામાં આવે છે કે ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોની તાદૃશતા સિદ્ધ કરવી અને એને શુદ્ધ કલ્પનો રૂપે જાળવી રાખવી તે કલાકારની વિશિષ્ટ શક્તિ છે. એ શક્તિ વડેજ કલાકાર બીજા માનવોથી જુદો પડે છે. પણ વાસ્તવમાં આવી શક્તિ તે એક પ્રકારના કલાકાર–કલ્પનાપરાયણ કલાકારનું વ્યાવર્તક તત્ત્વ છે. સેઝાને ઇન્દ્રિય–પ્રત્યક્ષોના અનુભવની નરી શુદ્ધતાનો આગ્રહ રાખીને કલાને એની આદિમ અનવદ્યતા ફરીથી સંપડાવી આપી.

કલાપ્રવૃત્તિના બીજે અન્તિમે કલાકાર પ્રતીકરચનાની પ્રવૃત્તિને મુક્તપણે વશ વર્તતો હોય છે. વ્હાઇટહેડે કહ્યું છે કે "જ્યારે માનવમનના અનુભવના કેટલાક ઘટકો એના બીજા અનુભવના ઘટકો પરત્વેની અભિજ્ઞતા, માન્યતા કે રૂઢિને ઉદ્‌બુદ્ધ કરી આપે છે ત્યારે એ પ્રતીકાત્મક રીતે વ્યાપારશીલ બન્યું છે એમ કહેવાય. એમાં પ્રથમ નિર્દિષ્ટ ઘટકો તે પ્રતીક છે અને પાછળથી જેનો નિર્દેશ થયો છે તે ઘટકો તે એ પ્રતીકનો 'અર્થ' છે (પૃ. ૯). પ્રતીકનો આશ્રય લેનારા વર્ગનો કલાકાર રૂપો અને રંગોનું (અને જો સંગીતકાર હોય તો સૂરોનું) એવું સંયોજન કરે છે જેનાથી આવા અર્થનો બોધ થાય, અને કલામાં આ અર્થ હમેશાં રસસંવેદનાથી કે ઊર્મિથી શબલિત થયેલો હોય છે. આથી આ પ્રકારની કલાને 'પ્રતીકાત્મક રીતે ઊર્મિનું સંક્રમણ કરનાર" કલા તરીકે ઓળખાવી શકાય, અને વ્હાઇટ હેડ કહે છે કે આ વ્યાખ્યા જ કલાની કોઈ પણ રસમીમાંસાના પાયામાં રહી હોય છે. "દાખલા તરીકે, એ અપ્રસ્તુત એવી વિગતને દૃઢતાથી દાબી દેવું શા માટે મહત્ત્વનું છે તેનું કારણ પૂરું પાડે છે; કારણ કે લાગણીઓ એક બીજાનો પ્રતિરોધ કરે છે અથવા તો એકબીજાને ઉત્કટ બનાવે છે. સંવાદી લાગણીઓ એટલે પરસ્પરને ઉત્કટ બનાવનારી લાગણીઓનું સંકુલ; તો અપ્રસ્તુત વિગતો એવી લાગણીઓ જગાડે જે એમની અપ્રસ્તુતતાને કારણે જ મુખ્ય અસરનો પ્રતિરોધ કરે. કશીક ગૌણ વીગતમાંથી સીધી ઊઠતી લાગણી આપણી ચેતનામાં એક અલાયદી હકીકત તરીકેનું સ્થાન સ્વીકારવાનું મંજૂર રાખતી નથી. મુખ્ય અસરની અખંડતા માટે એનું પ્રતીકાત્મક રીતે સંક્રમણ થાય એનો એ આગ્રહ રાખે છે." (પૃ. ૧૦૧)

પ્રતીકરચનાની આ વ્યાખ્યા એમિલ બર્નાર્ડે ૧૮૮૮ માં બાંધી આપેલી 'Synthetisme' ની વ્યાખ્યાઓને મળતી આવે છે. ગોગાંના માધ્યમ દ્વારા એણે આધુનિક કલાના સમગ્ર વિકાસના પર ક્રાંતિકારી પ્રભાવ પાડ્યો. બર્નાર્ડે

લખ્યું છે : "વિચાર એ વસ્તુઓનું કલ્પનાએ ગ્રહણ કરેલું રૂપ છે. આથી વસ્તુઓને દૃષ્ટિ સમક્ષ રાખીને આલેખીએ તે પૂરતું નથી, પદાર્થ આપણી નજરે જે રીતે દેખાય છે તે અને કલ્પના દ્વારા તેનાં જે ચિત્રો આપે છે તે–આ બે પ્રકારનાં ચિત્રો વચ્ચેનો ભેદ કલાકારને માટે જે બે માર્ગો ખુલ્લા રહે છે તેને સ્પષ્ટપણે ચીંધી આપે છે. આ ઉપરાંત 'સરલીકરણ' (બર્નાર્ડ) ને માટેનો કે 'મુખ્ય અસરની સમગ્રતા' (વ્હાઇટ હેડ) માટેનો આગ્રહ પ્રતીકાત્મક કલાની એવી લાક્ષણિકતા તરફ આંગળી ચીંધે છે જે કલ્પનાની રૂપરેખાનું ક્રમશઃ એના સારભૂત અંશોમાં રૂપાન્તર કરતી રહે છે. ગોગાંનાં ચિત્રોમાં એવું કશું નથી જે કાન્ડિન્સ્કી કે મોંદ્રિયાંનાં ચિત્રોમાં દેખાતી આ પ્રકારની પ્રવૃત્તિને સૂચવે અથવા વાજબી ઠરાવે; આમ છતાં, વ્હાઇટહેડ જેને 'પ્રતીકમાંથી પ્રતીક તારવવાની હારમાળા' કહે છે તે તો છે જ જેને પરિણામે અન્તિમ પ્રતીક અને અન્તિમ અર્થ વચ્ચેનો તત્કાલીન સંબંધ પૂરેપૂરો નષ્ટ થઈ જાય છે. યદૃચ્છાત્મક સંબંધો જોડવાથી ઉદ્‌ભવતાં આવાં સાધિત પ્રતીકો ખરેખર તો આ હારમાળાના અવાન્તર અંશોને દાબી દેનાર પ્રતિક્રિયાત્મક પ્રક્રિયાનાં પરિણામરૂપ હોય છે. આવાં સાધિત પ્રતીકોની હારમાળાથી આપણે ગોગાંના ચિત્ર 'Yellow Christ' માં કે મોન્દ્રિયાંના 'Boogie-Woogie' માં છે તેવાં, દેખીતી રીતે કશો સમ્બન્ધ ન ધરાવનારાં, પ્રતીકો વચ્ચે સમ્બન્ધ સ્થાપી શકીએ છીએ. મોન્દ્રિયાંને પોતાની કલાને 'અભિનવ વાસ્તવવાદી' કહીને ઓળખાવવાનું ગમતું, પણ એનાં લખાણ પરથી સ્પષ્ટ થાય છે તેમ એણે અભિનવ પ્રતીકવાદની શોધ કરી હતી. મોન્દ્રિયાં આગ્રહપૂર્વક કહે છે કે કલાનો અનુભવ તે એક સમાન્તર રીતે થતો અનુભવ છે, એને આપણને થતાં રોજ-બ-રોજના અનુભવ જોડે કોઈ રીતે એકરૂપ ગણવાનો નથી; પણ વ્હાઇટહેડના શબ્દોમાં કહીએ તો આવી સમાન્તરતા એક ભ્રાન્તિ જ છે જે હારમાળાના અવાન્તર અંકોડાઓને દબાવી દેવાથી ઊભી થાય છે. 'નવી' વાસ્તવિકતાનું સર્જન સમયથી નિયંત્રિત શક્તિવાળા માનવને માટે શક્ય નથી.

(અપૂર્ણ)

# "તુલનાત્મક સાહિત્ય" : રેને વેલેકની દૃષ્ટિએ

સુભાષ દવે

"તુલનાત્મક સાહિત્ય", સાહિત્યના અધ્યયન માટેનું એક વિશાળ અને આકર્ષક ક્ષેત્ર છે. રેને વેલેકે તેમના 'The Theory of Literature'ના પ્રકરણ પાંચમાં "તુલનાત્મક સાહિત્ય" ના સ્વરૂપ સંબંધી ચર્ચા કરી છે. તેમણે સ્વીકાર્યું છે કે "Comparattve lıterature" એ સંજ્ઞા ઠીક ઠીક સંદિગ્ધ રહી છે; પરિણામે આવી એક અગત્યની અધ્યયનપદ્ધતિનાં ધાર્યાં પરિણામો હજી જોવાં મળતાં નથી. આ સંજ્ઞા અંગ્રેજીમાં ક્યાંથી અને કેવી રીતે ઊતરી આવી એ વિશે વિસ્તૃત ઐતિહાસિક રૂપરેખા તેમણે તેમના બીજા ગ્રંથ 'Discrimination'માં 'The Name and Nature of comparative literature' લેખમાં દર્શાવી છે. એમણે જણાવ્યું છે. તે મુજબ "comparative" શબ્દ મેથ્યુ આર્નોલ્ડે ૧૮૪૮ માં એમ્પિયરના "Histoire comparative" શબ્દોનો અનુવાદ કરતાં પ્રયોજ્યો. આ જ શબ્દના ફ્રેન્ચ અને જર્મન ભાષાના સંદર્ભો પણ એમણે નોંધ્યા છે. એ જણાવે છે કે ફ્રેન્ચ ભાષામાં વિલમાંએ "literature comparee" શબ્દનો પ્રયોગ ૧૮૯૨માં કરેલો. વિલમાંએ આ શબ્દ Cuvierના "Anatomic compair" ના સાદૃશ્ય પરથી રચેલો. ફ્રેન્ચ ભાષામાં આ શબ્દ એના જૂના અર્થમાં રૂઢ છે. જર્મન ભાષામાં "comparative literature" માટે એક ભિન્ન સંજ્ઞા પ્રયોજાય છે. એ સંજ્ઞા છે : "Vergleichende Literaturgesehichte" એનો અર્થ થાય છે, "comparative literary history." રેને વેલેક આ જર્મન સંજ્ઞા વિશે પોતાનો મત દર્શાવતાં કહે છે કે આ બધાં વિશેષણો ભિન્નભિન્ન રીતે પ્રયુક્ત થયાં હોવા છતાં,

એમાંથી અસંદિગ્ધપણે કોઈ આશય કે હેતુ પ્રગટ થઈ શકતો નથી. કારણ તુલનાત્મક પદ્ધતિનો વિનિયોગ બધાં જ પ્રકારનાં વિવેચનોમાં તેમ જ વિજ્ઞાનમાં પણ થતો હોય છે. તુલનાત્મક સાહિત્યિક અધ્યયનની પોતીકી કોઈ વિશિષ્ટ પ્રક્રિયા નો આ સંજ્ઞાદ્વારા નિર્દેશ થતો નથી. સાહિત્ય-સાહિત્ય વચ્ચેની તુલના સાહિત્યિક ઇતિહાસમાં મુખ્ય અભ્યાસનો વિષય ભાગ્યે જ બન્યો છે!

"તુલનાત્મક સાહિત્ય"ની સંજ્ઞા અંગેના ઐતિહાસિક સંદર્ભો દર્શાવ્યા બાદ, અત્યાર સુધીમાં "તુલનાત્મક સાહિત્ય"ની સંજ્ઞા દ્વારા સ્પર્શાતાં મુખ્ય મુખ્ય ક્ષેત્રોનો નિર્દેશ રેને વેલેકે કર્યો છે અને એ સાથે તે તે ક્ષેત્રમાં તુલનાત્મક અધ્યયનપદ્ધતિએ શાં પરિણામ આપ્યાં છે, તેની વાત કરી છે. તેમણે કહ્યું છે કે વ્યવહાર દૃષ્ટિએ વિચારતાં તો "તુલનાત્મક સાહિત્ય" સંજ્ઞા સાહિત્યિક અધ્યયનોનાં અનેક ક્ષેત્રોને અને અનેક પ્રકારની સમસ્યાઓને આવરી લે છે. પ્રથમ તો "તુલનાત્મક સાહિત્ય" સંજ્ઞા મૌખિક સાહિત્ય અને વિશેષતઃ લોકકથાઓના અધ્યયન માટે પ્રયોજાતી હતી. આ વિષયના સંદર્ભમાં તુલનાત્મક અધ્યયનનું સ્વરૂપ કેવું ઉપસ્યું, એની નોંધ લેતાં રેને વેલેકે કહ્યું છે કે લોકકથાસાહિત્યની પરંપરા અર્વાચીન સાહિત્યમાં કેવી રીતે અનુસંધાન પામે છે, એ પ્રકારની સમસ્યા અધ્યયનનો મુખ્ય વિષય બનતી હોય છે. લોકજીવનના અભ્યાસ પર પણ આ પ્રકારનું અધ્યયન ભાર મૂકે છે. આ પ્રકારનું અધ્યયન **literary scholership**નો એક માપદંડ બની રહે છે. ફ્રાન્સ અને જર્મનીમાં આ પરિપાટી સવિશેષ પ્રવર્તતી હતી. જર્મનીમાં આ માટેની સંજ્ઞા **stoffgeschichte** પ્રયોજાય છે. રેને વેલેકે પણ આ પ્રકારના અધ્યયનને "સાક્ષરત્વ"ના મૂલ્ય રૂપે સ્વીકાર્યું છે; પરંતુ એ સાથે યોગ્ય રીતે ધ્યાન ખેંચ્યું છે કે "તુલનાત્મક સાહિત્ય" સંજ્ઞા દ્વારા અધ્યયનનો જે અભિગમ અપેક્ષિત હોય, તે ઉપરના અધ્યયનમાં પૂર્ણપણે સિદ્ધ થતો નથી; આવા અધ્યયનમાં રસકીય દૃષ્ટિકોણ ગૌણ બની રહેલો હોય છે, અને તે જ એની મર્યાદા છે. સાહિત્યિક વિકાસ, સાહિત્યપ્રકારો અને સાહિત્યપ્રયુક્તિઓનાં ઉદ્ભવ અને વિકાસની સમજ મેળવવા માટે મૌખિક સાહિત્યપરંપરાના અધ્યયનની ઉપેક્ષા ન જ થઇ શકે એવું રેને વેલેકે સ્વીકાર્યું જ છે. પરંતુ એ સાથે સ્પષ્ટ જણાવ્યું છે કે "તુલનાત્મક સાહિત્ય" એટલે કેવળ મૌખિક પરંપરાનું લોકસાહિત્ય અને તેનો અભ્યાસ, એવું ભાગ્યે જ આજે સ્વીકારી શકાય.

" " ,

૧૪ એતદ્ રેણુ. ૮૦

"તુલનાત્મક સાહિત્ય" દ્વારા સૂચવાતું બીજું ક્ષેત્ર છે, એ કે બેથી વધુ સાહિત્ય વચ્ચેના સંબંધોને લક્ષમાં લેતું અધ્યયન. સાહિત્યના પ્રકારો અને સ્વરૂપની Morphology નો અભ્યાસ એમાં વિષય બને. Brunetie're ની 'evolution des genres' ની વિચારણાનો આ ક્ષેત્રમાં વિનિયોગ થયેલો છે. Brunetiereએ સાહિત્ય પ્રકારોને living organisms ગણ્યા, અને એ રીતે એણે તેમના જન્મવિકાસ અને હ્રાસની કલ્પના કરી હતી. આ ક્ષેત્રમાં ફ્રેન્ચ તુલનાવાદીઓનો જુદી રીતે ફાળો છે આ જૂથનો અગ્રણી છે ફર્નાન્ડ બાલ્ડેન સ્પર્ગર. તેમનું મુખપત્ર છે : 'Revue de literature comparee'. ગટે, કાર્લાઇલ, શીલર જેવા લેખકોની ફ્રાન્સ ઇંગ્લેંડમાં કેવી પ્રતિષ્ઠા હતી, એ પ્રતિષ્ઠાનાં કારણો શાં વગેરે જેવા પ્રશ્નો પર એમની દૃષ્ટિ રહેલી દેખાય છે. એ પરથી "તુલનાત્મક સાહિત્ય"ના અધ્યપનનું એક નવું સ્વરૂપ અને તેની પદ્ધતિનો ખ્યાલ મળે છે. આ પ્રકારના અધ્યયનની ઉપકારકતાની નોંધ લેતાં રેને વેલેકે કહ્યું છે કે સમગ્રતયા જોઈએ તો પશ્ચિમ યુરોપીય સાહિત્યો વચ્ચે રહેલી ઘનિષ્ઠ એકતા ઠીક ઠીક રીતે ઉપસાવી આપે એવી સામગ્રી પૂરી પાડવામાં આવું અધ્યયનસ્વરૂપ ઉપકારક નીવડ્યું છે સાહિત્યના 'foreign trade'નું જ્ઞાન આનાથી સારું સુલભ થયું છે; પરન્તુ આવા અધ્યયનને એની વિશિષ્ટ મુશ્કેલીઓ છે એમ કહીને રેને વેલેકે એની મર્યાદાઓ પણ ચીંધી છે. એમની દૃષ્ટિએ આ પ્રકારનું અધ્યયન કોઈ વિશિષ્ટ પદ્ધતિ ઉપસાવી શક્યું નથી. વળી આવાં અધ્યયનોમાં થતી સાહિત્યો વચ્ચેની તુલના જે સમસ્યાઓ સાથે કામ પાડે છે તે સ્થૂળ સ્વરૂપની જ કહી શકાય. આવાં અધ્યયનો પ્રત્યેક કલાકૃતિનાં પૃથક્કરણ અને મૂલ્યાંકન સુધી આપણને લઈ જઈ શકતાં નથી. એની, સ્વરૂપ અને પદ્ધતિની, મોટી મર્યાદા બને છે. કોઈ શકવર્તી કૃતિને લઈને તેના કેટલા અનુવાદો થયા, કયા કયા લેખકોએ એના અનુવાદો કર્યા, કૃતિનો પૂર્વ ઇતિહાસ શું આવી બાબતોનો જ અભ્યાસ આવાં અધ્યયનોમાં થતો હોઇએ કૃતિનાં બહિર્તત્ત્વોનો જ અભ્યાસ બની રહે છે. આધુનિક યુગમાં આ આવા પ્રકારની "તુલનાત્મક સાહિત્ય" અધ્યયનદૃષ્ટિનો હ્રાસ થયો છે સ્થૂળ હકીકતો, આધારો અને અસરોરૂપે પ્રસ્તુત થતા અભ્યાસને સ્થાને હવે કંઈક વિશેષ કૃતિગત આંતરિક ઘટકોની સમાલોચના પર "તુલનાત્મક સાહિત્ય"નું અધ્યયન દૃષ્ટિ માંડે, એવી રેને વેલેકની અપેક્ષા છે.

"તુલનાત્મક સાહિત્ય" સંજ્ઞા વળી એક ત્રીજો ખ્યાલ પણ સૂચવે છે. રેને વેલેક આ ખ્યાલને રજૂ કરતાં કહે છે કે "તુલનાત્મક સાહિત્ય" એ

"World literature" "General" અથવા "Universal" સાહિત્ય સંજ્ઞાની સમાનાર્થી સંજ્ઞા હોવાનું સમજાય છે; પરંતુ ત્રણે સંજ્ઞાઓ વચ્ચે એક પ્રકારનું સૂચિત સમીકરણ રચવામાં કેટલીક મુશ્કેલીઓ રહેલી જ છે, એ વિશે પણ વેલેક સ્પષ્ટ છે. "World literature" સંજ્ઞાનો ખ્યાલ સ્પષ્ટ થાય એ હેતુથી આ સંજ્ઞા જર્મન કવિ ગટેના "Weltliteratur" શબ્દનો અનુવાદ છે, એ હકીકત પર ધ્યાન ખેંચ્યું છે. પરંતુ એ સાથે તુર્ત જ કહ્યું છે કે ન્યૂઝીલેન્ડથી આઈસલેન્ડ સુધીના પાંચે ખંડોના સાહિત્યના અભ્યાસની ભલામણ કરતો આ ખ્યાલ કદાચ અનાવશ્યક રીતે ભભકતાની છાપવાળો બની ગયો છે. world literature ના પ્રવર્તમાન અભ્યાસક્રમોના ઉપલક્ષમાં ટીકા કરતાં વેલેક, એથી, કહે છે કે પ્રસિદ્ધ લેખકોની કૃતિઓમાંથી કાપકૂપ કરીને તૈયાર કરેલા કેટલાક અંશો અભ્યાસક્રમ માટે રાખીને વિવેકશૂન્ય જ લાગે એવી જાણે ઉપલક વિશ્વનાગરિકતાવાદની ભાવનાને ઉત્તેજે છે અને ઉપરચોટિયું જ્ઞાન પૂરું પાડે છે. એ જ રીતે "general literature" સંજ્ઞા પણ "comparative literature" સંજ્ઞા સાથે વિશિષ્ટ રીતે વિરોધ સૂચવતી બની છે. "general literature" સંજ્ઞાનો ખ્યાલ Paul Vanએ રાષ્ટ્રીયતાના સીમાડા ઉલ્લંઘી જઈને વિસ્તરેલો સાહિત્યિક આંદોલનો અને પ્રયોગોની અભ્યાસપ્રવૃત્તિના સંદર્ભમાં જ સૂચવેલો છે. વ્યવહારમાં કયાં આંદોલનો સામાન્ય સ્વરૂપનાં અને કયાં રાષ્ટ્રીય એ નક્કી કરવું ય મુશ્કેલ એ તરફ પણ રેને વેલેક ધ્યાન ખેંચે છે.

આમ "તુલનાત્મક સાહિત્ય" ની સંજ્ઞાને વળગેલા ભિન્ન ભિન્ન ખ્યાલોની સમીક્ષા કરીને રેને વેલેક અંતે "universal literature" નો ખ્યાલ પ્રસ્તુત કરે છે. એમની દષ્ટિએ "તુલનાત્મક સાહિત્ય" સંજ્ઞા દ્વારા "Universal literature" ના અધ્યયનનો ખ્યાલ સૂચવાય છે. આ ખ્યાલનું સ્વરૂપ સૂચવતાં એ કહે છે કે સાહિત્યનો એક સમગ્રતારૂપે ખ્યાલ કેળવાય અને ભાષાકીય ભેદોને ભૂલીને સાહિત્યના ઉદ્‌ભવ–વિકાસની એક રૂપરેખા આંકી શકાય, એવા એક Universal literary history ના ખ્યાલમાં આ અભ્યાસ પરિણમવો જોઇએ. અંગ્રેજી સાહિત્યના સંદર્ભમાં આ વિચારને સમજાવતાં એમણે કહ્યું છે કે યુરોપીય પરંપરાનો એક સામાન્ય ઇતિહાસ મેળવી શકાય, એ આવા "Comparative literature" ના અધ્યયનનો આશય હોવો જોઈએ. ગ્રીક અને રોમન સાહિત્યપરંપરાઓ, પશ્ચિમ મધ્યયુગીન જગત અને આધુનિક સાહિત્ય વચ્ચે નિઃશંકપણે એક પ્રકારનું સંબંધ–સૂત્ર

૧૬ એતદ્ દેખુ. ૮૦

છે જ; એટલું જ નહિ, યુરોપ, રશિયા, સંયુક્ત રાષ્ટ્રો અને દક્ષિણ અમેરિકાનાં સાહિત્યો વચ્ચે પણ રહેલી સૂક્ષ્મ એકતાને ઓળખવી એ જ આવી અધ્યયન-પ્રવૃત્તિનો હેતુ હોવો જોઈએ. આવા હેતુને સિદ્ધ કરવા માટે અભ્યાસીમાં ભાષાપ્રભુત્વ, વિશાળ દૃષ્ટિકોણ અને રાષ્ટ્રીય કે પ્રાન્તીયવાદના વળગણમાંથી મુક્તિની અપેક્ષા સહજ જ વેલેક રાખે છે. "તુલનાત્મક સાહિત્ય"નો આ પ્રકારનો ખ્યાલ રાષ્ટ્રીયતાનો વિરોધી નથી જ, બલ્કે આ અધ્યયનક્ષેત્ર તો રાષ્ટ્રીયતાને કઈ રીતે અભિવ્યક્તિ મળે છે, ભિન્ન ભિન્ન રાષ્ટ્રોનો આ અભિ-વ્યક્તિમાં કેવોક ફાળો છે, એ સમસ્યાને સમજવાનું માથે લેવાનું સ્વીકારે છે, એવી સ્પષ્ટતા પણ એ કરે છે.

"તુલનાત્મક સાહિત્ય"ની ભૂતકાલીન અધ્યયન પદ્ધતિની સર્વાંગી સમીક્ષા કરતાં વેલેકે એક ચેતવણી* પણ ઉચ્ચારી છે કે આવા અધ્યયનક્ષેત્રમાં વિષય-વસ્તુ અને પદ્ધતિની બાબતમાં કૃતક સીમાઓ રચવી, મૂળ આધારો અને અસરો વિશેના અભ્યાસો રજૂ કરી એક પ્રકારની યાંત્રિક વિભાવના ઊભી કરવી, આવા અભ્યાસમાં સાંસ્કૃતિક રાષ્ટ્રવાદને ચાલક બળ ગણવું-આવો પુરુષાર્થ ભલે ગમે તેટલો ઉમદા લાગે, છતાં સાહિત્ય-અધ્યયનને નિસ્બત છે એ જોતાં આ પરિસ્થિતિ આ ક્ષેત્રમાં લાંબા કાળથી પ્રવર્તતી કટોકટીના ચિહ્નરૂપ છે. અને તેથી જ આ બાબતો અંગે સાહિત્યિક દૃષ્ટિ કેળવવા સમગ્રતયા પુનઃ અભિમુખ બનવાની ખેવનાએ પ્રગટ કરે છે.

---

*'The crisis of comparataive litereture' એ શીર્ષક હેઠળના તેમના લેખમાં.

# કાલપુરુષ ' વિશે

સુમન શાહ

'અધુના' અને 'પૂર્વાપર' પછીનો ભોળાભાઈનો ત્રીજો વિવેચનલેખ-સંચય છે 'કાલપુરુષ'. 'કાલપુરુષ'માં, લેખકે જણાવ્યું છે તેમ, 'ભારતીય સાહિત્ય વિષેના લેખો' (૬) છે. આ લેખોને 'ભારતીય સાહિત્યની તુલનાત્મક ભૂમિકાની દિશામાં' જવાના પ્રયાસરૂપે વર્ણવાયા છે (મુખ પૃષ્ઠ ૪) 'ભારતીય સાહિત્ય' અને 'તુલનાત્મક સાહિત્ય'નો બેવડો સંદર્ભ ધરાવતો આ સંચય જોવા અમે સ્વાભાવિક રીતે જ તત્પર થઈ ઊઠ્યા. આગલા બે સંચયોમાં ફૂટકળ લખાણોનો સંઘરો હતો; કશી વિવેચનાત્મક પદ્ધતિ, દાર્શનિકતા, વાદ, વિચાર, કે મત, અભિગમની કશી નક્કર પીઠિકાનો અભાવ હતો, ને તેથી એ વિશે બે શબ્દ પાડવાની અમને ક્યારે ય ઇચ્છા થયેલી નહિ. પણ ભોળાભાઈ હિન્દી કરતાં બંગાળી સારું જાણે છે અને ભારતીય સાહિત્યમાં તુલનાત્મક દૃષ્ટિએ કશુંક કરવાની ઠીક ઠીક સજ્જતા ધરાવે છે એવો અમને પાકો વહેમ હતો. અમારા અમદાવાદ નિવાસ દરમ્યાન એ વહેમ વિસ્તર્યો હતો—કે ભોળાભાઈ ભારતની ઘણી ભાષાઓ જાણે છે, ઘણા રસિકજન છે, વગેરે પ્રકારના રઘુવીર ચૌધરીના એમને વિશેના પરિચયો સાંભળી સાંભળીને. એટલે અમે બધાં કામ પડતાં મૂકીને 'કાલપુરુષ'ની સમ્મુખ થયા. દરમ્યાનમાં અમને અમારું એક બીજું લખાણ પણ યાદ આવી ગયું. અને તે ભોળાભાઈ વડે બંગાળીમાંથી થયેલા 'સ્વર્ગ નીચેર માનુષ'ના અનુવાદ અંગેનું, અમારું 'પરબ' (એપ્રિલ ૧૯૭૮) માંનું વિવેચનાત્મક લખાણ. ત્યારે અમારો ઉક્ત વહેમ જરા ડગી ગયેલો તે પણ યાદ આવ્યું, ત્યારે અમને બંગાળીનો આ વાયા હિન્દી અનુવાદ તો નથી ને એવો નવો વહેમ જન્મેલો તે પણ યાદ આવ્યું. અને અમે 'કાલપુરુષ'ને તપાસતા ગયા, પલટાવી પલટાવીને જોતા ગયા.

---

*કાલપુરુષ : ભોળાભાઈ પટેલ : ભારતીય સાહિત્ય વિષયક વિવેચનાત્મક લેખો. ડિસેંબર, ૧૯૭૯ : મુખ્ય વિક્રેતા : આર આર શેઠની કંપની, અમદાવાદ-૧.

અમારો રસ મુખ્યત્વે 'ભારતીય સાહિત્ય' અને 'તુલનાત્મક' દૃષ્ટિને વિશે જાગેલો છે. તેથી સંચયના, 'ચિંતનોર્મિ કવિ : ન્હાનાલાલ' અને 'નાટ્ય પુરુષ : ચન્દ્રવદન' એ બે લેખો વાંચ્યા પછી પણ એ વિશે કશું કહેવાનું હાલ પૂરતું અમે મુલતવી રાખીએ છીએ. બીજા બે લેખો, 'સંસ્કૃતિનાં પચીસ વર્ષ' તથા 'ઓડિયા કથાકાર ગોપીનાથ મહાન્તી'ને સ્વયં લેખકે જ 'પ્રાસંગિક' કહ્યા છે (૬), એટલે એ બે લેખો અહીં શા સારુ જોડયા છે એટલો પ્રશ્ન કરીને એ વિશે પણ અમે બીજું કશું પૂછવાનું મુલતવી રાખીએ છીએ. બાકીના ૧૫ લેખોમાંથી ૪ લેખો હિન્દી સાહિત્યને વિશેના છે, ૩ લેખો બંગાળી સાહિત્યને વિશેના છે, બીજા ૨ લેખો શરદબાબુની નવલોને વિશેના છે, પણ તેના મૂળ આધારો ગુજરાતી–અનુવાદો નથી કે કેમ તે જાણી શકાતું નથી. બીજો ૧ લેખ બંગાળી 'લૌહકપાટ'ને વિશે છે, ને તેનો આધાર તેનો ગુજરાતી અનુવાદ છે, છતાં અમે એ ત્રણેયને બંગાળી સાહિત્યને વિશેના જ ગણી લઈએ છીએ; ઉપરાન્ત ૧ લેખ અહીં મલયાલી 'ચેમ્મીન' વિશેનો છે, તેના આધારો તેના હિન્દી, અંગ્રેજી અનુવાદો અને તેનું ફિલ્મીકરણ છે એમ જાણી શકાય છે, પણ એમ નથી જાણી શકાતું કે ભોળાભાઈને મલયાલી આવડે છે કે કેમ; એ જ રીતે બીજો ૧ લેખ અસમિયા સાહિત્યને વિશેનો છે, આપેલાં અવતરણો પરથી જાણી શકાય છે કે એ ભાષા લેખકને આવડે છે; બાકીના ૨ લેખો કાલિદાસમાંથી લીધેલા અંશો વિશેના, એટલે કે સંસ્કૃત સાહિત્યને વિશેના, છે; જ્યારે છેલ્લો લેખ 'તુલનાત્મક ભારતીય સાહિત્ય' શીર્ષક હેઠળ અમારા ઉક્ત રસની તીવ્રતા વધારનારો સિદ્ધાન્ત–વિષયક લેખ છે. આ પરથી ફલિત એટલું જ થાય છે કે ભોળાભાઈએ મુખ્યત્વે બંગાળી અને હિન્દી સાહિત્યને આધારે જ 'ભારતીય સાહિત્ય' જેવી વ્યાપક સંજ્ઞા અહીં ચીપકાવી છે–તમિળ, કન્નડ, ઉર્દૂ. સિન્ધી અને મરાઠી જેવી સમૃદ્ધ સાહિત્ય–ભૂમિઓથી તેઓ અજ્ઞાત છે; અરે, અંગ્રેજીમાં લખાતા ભારતીય સાહિત્ય વિશે તો તેમણે એક હરફ પણ ઉચ્ચાર્યો નથી! આપણે એમ ગણી લેવું કે એ ભાષાઓ તેઓ હજી તેના સાહિત્યને વિશે લખવા જેટલી જાણતા નથી, અને છતાં 'કાલપુરુષ'ને તેઓ 'ભારતીય સાહિત્ય'ને વિશેના તથા 'તુલનાત્મક ભૂમિકાની દિશા'ના લેખોનો સંચય કહે છે તે તેમનું ભોળપણ છે.

જો કે 'નિવેદન'માં તેઓ પુસ્તકના આવા કંઈક વિષયનિર્દેશથી નથી અટકયા, પણ એ અંગે બે દાવા આગળ કર્યા છે, આ રહ્યા તેમના શબ્દો :

"'કાલપુરુષ'માં ભારતીય સાહિત્ય વિષેની એક અભિજ્ઞતા ગુજરાતી વાચક વર્ગમાં કેળવવાનો પ્રયાસ છે' અને બીજો દાવો નમ્રતાપૂર્વક આમ ઉમેર્યો

છે, 'અલબત્ત, તુલનાત્મક વિધિએ પ્રમાણી જોવાની આ પૂર્વભૂમિકા છે, કેમ કે અહીં કૃતિઓ અને કર્તાઓનું સ્વતંત્રપણે મૂલ્યાંકન છે.' ( ૭ )

હમણાં જ કહ્યું તેમ, મુખ્યત્વે એ ભાષાની જાણકારીને આધારે તેઓ આપણામાં ભારતીય સાહિત્યની 'અભિજ્ઞતા' 'કેળવવા' નીકળ્યા છે ને તૈયારી 'તુલનાત્મક સાહિત્ય'ની કરી રહ્યા છે. એ બધું જરા વિગતે જોઈ વળીએ, જરા તપાસી લઈએ કે અભિજ્ઞતા કેળવવા આવનારની સજ્જતા કેટલી છે, અભિજ્ઞતા કેટલી છે, એ પૂર્વભૂમિકા કેવી છે

અમને તુર્ત જ પ્રશ્નો થયા : આ કયા સમયનું ભારતીય સાહિત્ય છે ? સાહિત્યની 'ભારતીયતા' તે શું ? અહીં લીધેલી કૃતિઓ જે તે ભાષાના સાહિત્યની પ્રતિનિધિ સ્વરૂપ કૃતિઓ છે ? પ્રતિનિધિત્વનો નિર્ણય આપનારાં કયાં પરિબળો ધ્યાનમાં લેવાયાં છે ? એ પરિબળો સાહિત્યિક છે ? એ નિર્ણાયક તત્ત્વો કલામીમાંસાની ભૂમિકાનાં છે ? જેમ કે, દા. ત, 'લૌહકપાટ' બંગાળી સાહિત્યની પ્રતિનિધિ સ્વરૂપ 'નવલકથા' છે ? કયા ગાળાની ? લેખમાં કયાં ય 'લૌહકપાટ'ની પ્રકાશનસાલ આપી નથી, લેખની ૧૯૬૫ એમ આપી છે ! આ રચના એની સેન્ટીમેન્ટાલિસ્ટ અને સેન્સેશનાલિસ્ટ વિલક્ષણતાઓને કારણે અનુવાદ કરવા જેવી ભલે હોય, પણ બંગાળી અને ભારતીય સાહિત્યના સંદર્ભમાં એનું શું મૂલ્ય છે ? તમે તુલનાઓમાં હાલ ન ઊતરો, કેમ કે અહીં તો એની માત્ર 'પૂર્વભૂમિકા' જ છે, પણ બંગાળીની એ પ્રતિનિધિ સ્વરૂપ રચના તો હોવી જોઈએ કે નહિ ? 'લૌહકપાટ' તો લાગણીભીનું અને સનસનાટી ભર્યું, ડૉકયુમેન્ટેશન અને રિપોર્તાજની શૈલીનું, કેસ હિસ્ટરીઝ રજૂ કરતું, નર્યું ચટાકેદાર સંભારિયું છે. લેખક કહી શકે કે આ કોઈ એક ગાળાનું સાહિત્ય નથી, એમાં તો કાલિદાસ અને તુલસીદાસ જેવા પ્રશિષ્ટ કવિઓની પણ વાત છે, અજ્ઞેયજી અને સુભાષ મુખોપાધ્યાય જેવા આધુનિકો અને સમકાલીનો પણ અહીં ચર્ચાયા છે. એટલે કે 'ભારતીય સાહિત્ય' અહીં એક કાલનિરપેક્ષ, શિથિલ, માત્ર દેખાડો કરવા જોડવામાં આવેલી સ્થૂળ ભૌગોલિક સંજ્ઞા છે. આ લેખોમાં સાહિત્યપ્રકારને વિશેનું પણ કશું સાતત્ય નથી. ૧૫ માંથી ૮ લેખો કવિતા વિશેના (કવિતામાં પણ પ્રકારો આજે તો કેટલા સ્પષ્ટ ઊપસી આવેલા છે ? ), ૫ લેખો નવલકથા વિશેના અને ૧ લેખ નાટક વિશેનો છે. લેખક કહી શકે કે અહીં કર્તાઓની જેમ કૃતિઓનું પણ વૈવિધ્ય છે. બરાબર છે, પણ અમને ખરેખર ખબર છે કે વૈવિધ્ય હમેશાં ગુણવાચી નથી હોતું, અંધાધૂંધી અને સગવડિયા પ્રકારની વેતરણોનું પરિણામ પણ હોય છે. આ એવું વૈવિધ્ય નથી કે તમે 'ભારતીય સાહિત્ય' વિશે કશા નક્કર પ્રતિપાદન પર આવી શકો, કશાંક ચોક્કસ વિધાનો કરી શકો.

આ તમામ લેખો કશી જીવવાળી ઐતિહાસિક–પીઠિકા વિહોણા છે. એમાં "ભારતીયતા' નામના વિશેષનું આકલન નથી. એમાં જે તે ભાષાસાહિત્યના ઐતિહાસિક 'વાતાવરણ'ને પ્રતીત કરાયું નથી, એવા કશા વાતાવરણનો લેખ–પસંદગીમાં લાભ ભળ્યો નથી. પરિણામે અજ્ઞેયજી પણ 'નથી કવિતા' શીર્ષક હેઠળ છે, અને શમશેર પણ. આવાં કોઈ પણ તારતમ્યો પર આવવા માટે ભલા વાચકને અહીં કશી મદદ મળતી નથી. લખાવટ પણ પદ્ધતિવિહોણી અને સ્વૈર છે : જે તે કૃતિ–કર્તા અંગે લેખ–અંતે આવશ્યક પાદટીપો, સૂચિઓ આપવી ઘટે. પોતે વપરાશમાં લીધેલા સોર્સિઝના નિર્દેશો કરવા જોઈએ, કૃતિ કે કર્તા વિશે વધુ વાચન કરાવનારી યાદી આપીને લેખકે અનિવાર્ય વિગતોની એક પ્રકારની શ્રધ્ધેયતાનું અને અધિકૃતતાનું વાતાવરણ ઊભું કરવું ઘટે. પણ અહીં તો અમારે માત્ર લેખકની આવી ભાંગીતૂટી લખાવટનો જ આશરો લેવો પડયો અને અમે 'ભારતીય સાહિત્ય'માંની 'ભારતીયતા'ની શોધ અર્થે લેખલેખમાં આ પ્રમાણે આથડયા :

સૌ પ્રથમ અમે નવલકથાઓને વિશેનાં લખાણોની વાત કરીશું : આ લેખોમાં માહિતીની ઉપલકતા દર્શાવતી વિગતોની, શરૂમાં પ્રસ્તાવના હોય છે, ત્યારબાદ નવલકથાઓની વાર્તાનો સાર આપનારો જે તે લેખનો લાંબો લાંબો પટ વાચકે કાપવાનો હોય છે, પછી થોડાં અર્થઘટનો, ને ક્વચિત્, કિંચિત્ ભાષાની વાત. જે તે ભાષાની નવલકથામાં તેનું ભાષાબળ સર્જનાત્મકતાની ભૂમિકાએ કેવો તો વિશેષ સાધી શકયું અને કૃતિ તે ભાષામાં કેવી તો વિશિષ્ટ કલાકૃતિ બની રહી તે જાણવામાં અમને સ્વાભાવિક જ રસ હતો. પણ એમના આ લેખોની ઉક્ત વ્યવસ્થામાં અમારે નિરાશ જ થવું પડયું. અમે મન મનાવ્યું, કે આ મુદ્દો નવલ જેવા પ્રસ્તારી પ્રકારમાં ચર્ચવાનું અસંભવ નહિ, તો ચાલો, અગત્યભર્યું તો જરૂર છે, ને લેખક, કવિતામાં ચર્ચી બતાવશે. કૃતિને કલાકૃતિ બનાવનારા ભાષાપરક વિશેષની આ વાત આ સંદર્ભમાં એટલા માટે મહત્ત્વની છે કે વાચકને એવા વિશેષની પતીજ પડતાં, તે મનોમન પોતાના ભાષા–સાહિત્યમાંના એવા જ વિશેષ સાથે એની તુલના કરી લે અને તારતમ્યો પર આવી શકે. ભારતીય તુલનાત્મક સાહિત્યને વિશેની આવી કશી અપ્રત્યક્ષ સ્વરૂપની મદદ પણ આ લેખો આપી શકતા નથી અહીં એવું ફલિત થતું જોઈ શકાશે કે કૃતિની એક કલામીમાંસાપરક સુલવણી વિના તમે તુલનાત્મક પરિપ્રેક્ષ્યમાં અવેશી શકતા જ નથી. સાહિત્યકૃતિને 'ભારતીય' કહેવી, ને પછી તેની કશીક એવી જ ભારતીય કૃતિ સાથે તુલના માંડવી એમાં ભેદો તો ઘણા મળે, પણ સરખાવવા જેવું સામ્ય શું છે તે અનેકશઃ નિર્ણાયક બનતું હોય છે. એ સામ્ય

તે બંનેનો કલાપરક ઉપચય, ને એમની તુલનાની સમાન ભૂમિકા તે તો કલામીમાંસાની જ ભૂમિકા. બાકી બે કૃતિને સરખાવી જોવાનો શ્રમ ફોગટ નીવડે. તુલનાત્મક અધ્યયનની 'પૂર્વભૂમિકા'માં આ લેખક પાસે આવી કોઈ દૃષ્ટિ નથી, કૃતિઓને તેમણે કલામીમાંસાની ભૂમિકાએ પણ જવલ્લે જ તપાસી છે, તો 'ભારતીયતા'ની શોધ પણ તેઓ ભાગ્યે જ કરી શક્યા છે જેમકે :

"ગૃહદાહ : અચલાથી અ-ચલા" લેખ ૧૯૭૬ માં લખાયો હોવા છતાં, ૧૮ પાનના એ લેખમાં લેખકે ૧૬ જેટલાં પાનમાં નર્યો કથાસાર આપવાનું વૈતરું કર્યું છે. 'ગૃહદાહ'થી કયો ગુજરાતી વાચક અનભિજ્ઞ છે? તે વારુ મોટે ઉપાડે લેખકે આ સાર આ રીતે મૂળ કૃતિને વરવી બનાવી આપી? શરદબાબુની રચનાનું આજે ઔચિત્ય શું એ પ્રશ્નમાં ન પડીએ, એમને શક્તિશાળી બંગાળી નવલકથાકાર ગણીને ચાલીએ, પણ ત્યારે, સહેજે ય અપેક્ષા રહે કે લેખક એમની સર્જકતા વિશે કંઈક કહેશે. ભારતીયતાના સંદર્ભમાં શરદબાબુની રાષ્ટ્રીય પુનર્જાગરણના ગાળાની એ કથાસૃષ્ટિ વિશે ઘણું ઘણું અધ્યયન થઈ શકે એ પણ એટલું જ સાચું છે. શરદબાબુમાં જે પ્રકારે 'સામાજિક વાસ્તવ'નું એક ભાતીગળ 'લિરિસિઝમ' છલકાય છે તેમાં એમની સિદ્ધિઓ અને મર્યાદાઓ જોવાને ઘણાં કારણો પડેલાં છે. મહિમ–અચલા–સુરેશની આ કથા સમાજસમાન્તર કેટલી છે ને સર્જકતાને સારુ એ સોશ્યલ સ્ટ્રક્ચરને એના લેખક કેટલું તોડી શક્યા છે? આ અને આવા પ્રશ્નોમાં શરદબાબુ વડે 'ભારતીયતા'ને અપાયેલું પરિમાણ હાથ આવે. બરાબર અણીના વખતે, અચલા–સુરેશના સાયુજ્યની અણીના વખતે, નવલમાં વારંવારની થતી મહિમની ઉપસ્થિતિને આપણા લેખક જાણીપ્રમાણી શક્યા નથી. એ કૃતકતા છે કે કેમ તે કહી શક્યા નથી, ને એ બધી ક્ષણોનું મહિમનું 'એલિયેનેશન' એમને અવગત થયું જ નથી. એ તો બસ કથાને કિનારે કિનારે, એમની ટેવ મુજબ, પ્રવાસની મરતી અનુભવતા રહ્યા છે. આવું નિષ્ફળ વ્યાખ્યાન લોકભારતી સણોસરામાં અપાયેલું સૌરાષ્ટ્ર યુનિવર્સિટી વ્યાખ્યાન છે એવી પાદટીપ લેખાંતે છે ખરી! અમને પ્રશ્ન થયો કે આવું વ્યાખ્યાન આપનારથી તો આપી શકાયું પણ સાંભળનારથી સાંભળી શકાયું હશે શી રીતે? 'શ્રીકાન્ત' લેખ પણ માણસા કોલેજમાં અપાયેલું ગુજરાત યુનિવર્સિટી વ્યાખ્યાન છે! ત્રણેક પાન બાદ કરતાં ૧૪–૧૫ પાનના લેખમાં પણ 'શ્રીકાન્ત'ના ટૂંકસાર સિવાય કંઈ નથી. એક 'પિકારેસ્ક નોવેલ' તરીકેની શક્ય તેટલી બધી જ ક્ષમતાઓને ખરચી જાણનાર શરદબાબુની આ રચનાને સોશ્યલ અને મેટાફિઝિકલ ક્રિટિસિઝમની ભૂમિકાએ તપાસવામાં ન આવે, ત્યાં લગી ભાગ્યે જ એમાંથી 'ભારતીયતા' સંદર્ભે કશું અંકે કરી શકાય. તમે લેખક પાસે

એવી અપેક્ષા સેવી શકો જ નહિ. તેઓ તો બસ 'વાર્તા' કહે છે, કંટાળ્યા વિના. ૧૯૭૬ની એક જ સાલમાં આ બે લેખ લખાયા હોય, ને એકમાં નામ 'શરદ્ચંદ્ર' બીજામાં 'શરતચંદ્ર થઇ જાય, તે કેવું? અમને વળી કશોક નવો વહેમ પડતો જાય છે...

'શ્રીકાન્ત' અને 'ગૃહદાહ'ને વિશેનાં લખાણો યુનિવર્સિટી–વ્યાખ્યાનો છે એની લેખકે જાહેરાત કરી છે, પણ એમાં ઉપયોગ મૂળ બંગાળી કૃતિઓનો કરેલો કે અનુવાદોનો તે કહ્યું નથી. મૂળનાં અવતરણો ગુજરાતીમાં છે. પરિણામે અહીં નવલકથાકારની ભાષા વિશે, સર્જક ભાષા વિશે, કશું જાણી શકાશે નહિ. ઉપર કહ્યું તેમ, એવા કશા વિશેષો ઉપસાવવાને વિશે લેખક લગીરેય હાલ્યા નથી. એઓ તો સારગ્રાહી રહ્યા છે, એમની પરિભાષા (જે દારિદ્રતાવાળી છે, તેની વાત આગળ આવશે) કલાત્મકતાનું માપ–પ્રમાણ આપનારી નહિ, પણ કન્ટેન્ટનો હિસાબ આપનારી છે. 'યહ પથ બંધુ થા'માં સાર આપ્યા પછી લેખક અર્થઘટનમાં ઊતર્યા છે. નવલકથા નજીકના ઇતિહાસની સરખામણીએ, અલબત્ત, એવી પાર્શ્વભૂમાં, 'અસફળ સામાન્ય જન'ની, અદના આદમીની, નવલકથા બનવા તાકે છે. શ્રીધર એવો અદનો આદમી છે, ને એવા ધ્યેયની દિશામાં નવલકારને ઠીક ઠીક સફળતા મળી છે. પણ આપણા લેખક એવો ખુલાસો આપે છે કે 'શ્રીધરની નિષ્ફળતાઓ તેની સાધારણતા કરતાં યે તેની અસાધારણતાને કારણે વિશેષ છે.' અહીં સાધારણતા–અસાધારણતાની લેખકની શી વ્યાખ્યા હશે એવો પ્રશ્ન અમને થયો. પણ પછી તુર્ત જ અમને આ વિધાન વાંચવા મળ્યું: 'શ્રીધર સંવેદનશીલ છે એ વાત ખરી, પણ તે આત્મચિકિત્સક પણ છે. એ પોતાની જાતનું પૃથક્કરણ કરી શકે છે એ ઓછી અસાધારણતા છે?' (૭૭). સંવિત્તિની અતિ માત્રા અને અસાધારણતાની આ ભેળસેળ માટે આપણે લેખકને દોસ્તોએવ્સ્કીની સૃષ્ટિનું અધ્યયન કરવાનું સૂચવી શકીએ. શ્રીધરને નવલકથામાં ઉત્તરોત્તર 'ફ્લોઅર' જેવો, શોષિત, શાસિત અને નિશ્ચિહ્ન થતો દર્શાવાયો છે એની લેખકને જાણ છે, ને છતાં, એની એક માત્ર આત્મ-પૃથક્કરણ–વૃત્તિને કારણે જ એને 'અસાધારણ' કહી દેવાય? લેખક એને હજુ વધુ સાધારણને રૂપે જોવા ચાહે છે? બહુ કહેવાય! આ જ રાહે, લેખકને સરોનું પાત્ર સાધારણતામાંથી ખસી જતું લાગ્યું છે.–'એના જીવનની કરુણતા એ વાચકની સહાનુભૂતિના તારને તોડી નાખે એટલી તંગ રીતે ખેંચતી હોય એમ લાગે છે.' (૭૮). કોઈ પણ કૃતિમાં પાત્ર આવું કંઈ વાચક–સંદર્ભે કહે છે? કરુણતાનું નિરૂપણ ગાઢ બનતું હોય, તો સહાનુભૂતિનો તાર તૂટી જાય? એ સહાનુભૂતિનું સ્વરૂપ શું છે? અમે લેખકના આવા આવા દોદળા પારિભાષિક ચક્કરમાં સાચે જ ફસાઈ ગયા હતા!

આ નવલકથાના વિશાળ ફલકની સામે લેખકે શિથિલતાનો એક જાણીતો પ્રશ્ન ઉઠાવ્યો છે. પૃષ્ઠ ૭૯ ઉપર 'કથ્યરીતિ' અને 'કથનરીતિ' ને એક જ અર્થમાં વાપર્યાં છે, ને પૃષ્ઠ ૭૨ ઉપર પાછો 'કથનશૈલી' શબ્દ તો પ્રયોજ્યો હતો! આ શિથિલતાના માર્યા અમે લેખકનું વકતવ્ય બરાબર પામી શકતા નહોતા, છતાં સંદર્ભથી બધું સમજી લીધું. અહીં એમણે નરેશ મહેતાની ભાષા વિશે પણ કિંચિત્ વાત કરી છે, પણ તે કેવી?–પાત્રો મરાઠી, બંગાળી, પારસી ગુજરાતી બોલે છે જેવી વીગત આપી છે. તો 'નરેશની ભાષા એમની કવિતામાં અને આ નવલકથામાં ધ્યાન ખેંચ્યા સિવાય રહેશે નહિ' (૮૦)–જેવું સપાટ, નિરાધાર વિધાન કરીને પતાવી દીધું છે! જો ભાષા વિશે કશું નોંધપાત્ર કહેવાનું ન હોય, તો આવી 'ફેશન' માં ઝંપલાવવાનું શું કારણ? નવલકથાકારને તડકો, વાદળ અને પાણી સાથે બહુ માયા છે, ને 'પાણીની વિવિધ રમણીયતાઓનું આલેખન' (૮૦) ધ્યાન ખેંચનારું રહ્યું છે–એમ કહેવાનો શો અર્થ છે? એ આલેખનોનું ફંકશન દર્શાવવું જોઈએ, બાકી શબ્દની દુનિયામાં પેઠેલા ઓને તડકાફડકાની માયા નથી હોતી વારુ? આવાં વિધાનોથી ફકરા ભરવાના? સર્જકે 'ધ્યાન' ખેંચનારું કશું કર્યું હોય, તો ધ્યાન કેવું ખેંચાયું, પરિણામ શુ આવ્યું વગેરે કોણ જણાવે?

'ચેમ્મીન' વિશેનું લખાણ પણ આવું ઉપલક છે. તકષીમાં લેખકને 'માર્કસવાદી દષ્ટિકોણ' સ્પષ્ટપણે દેખાઈ આવતો લાગે છે. (૧૨૪). આ સંદર્ભે તેમણે તકષીની અન્ય નવલોના ઉલ્લેખ કર્યા છે. 'ભારતીયતા' ના સમ્બન્ધમાં એ સૃષ્ટિના 'સામાજિક વાસ્તવ' ને જ્યોર્જ લુકાચ જેવાની મૂલ્યવાન દૃષ્ટિનો પ્રકાશ અર્પી ઘણું અધ્યયન થઈ શક્યું હોત. પણ લેખકે 'ચેમ્મીન' પસંદ કરી–જેને તેઓ 'શુદ્ધ પ્રેમકથા' કહે છે (૧૨૪). આ અંગે તકષી ત્યાંના સમીક્ષકોને 'પ્રતિક્રિયાવાદી' લાગ્યા છે એવું લેખક જાણે છે અને તકષીના માર્કસવાદી દૃષ્ટિકોણથી પણ વાકેફ છે, તો લેખમાં, તકષીને એવા પ્રતિક્રિયાવાદી ઠરાવતી એ સમીક્ષાની વિગતો કેમ નથી આપી? ને એનો રદિયો કેમ નથી આપ્યો? પણ લેખકને એવા તાત્ત્વિક વિવાદમાં રસ નથી, તેઓ તો કેરળના સાહિત્યકારોની ગુજરાતની ઔપચારિક મુલાકાત વખતે પોતે તકષીને મળેલા, પોતે કેટલી વાર રચના વાંચી છે, કેટલી વાર એની ફિલ્મ જોઈ છે, જેવી બિન–જરૂરી વિગતોથી લેખ–પ્રસ્તાવનાને ભરે છે. પછી આપે છે સાર, બાળકોને વાર્તા કહેતા હોય તેવી સરળતાથી. કૃતિની સૂક્ષ્મ સંકુલતાઓ એમાં ક્યાંયે ગળાઈ ગઈ! અહીં લેખકને વાસ્તવિકતા અને કલાની વાસ્તવિકતા વચ્ચેનું વ્યાવર્તન ઊભું કરવામાં મુશ્કેલી પડી છે સ્ત્રીઓનાં શીલ અને દરિયા–ખેડુઓની

સલામતીની સમ્બન્ધ ભૂમિકા સ્થાપી આપતી રચનામાંની મિથને લેખકે 'મોટિફ' જેવી સંજ્ઞા આપી છે ! નૃવંશવિદ્યાના સહારે વિસ્તરતા આજના સોશ્યલ અને સ્ટ્રક્ચરલ ક્રિટિસિઝમમાં આવાં મિથિક તત્ત્વોનો કૃતિ–અનુલક્ષમાં ઝીણવટભર્યો અભ્યાસ કરાય છે ને એ રીતે જાતિવિશેષ અંગે ને એમ સભ્યતાઓ અંગેનાં શાસ્ત્રીય તારણો પર અવાય છે. ભારતીયતાના વિષયમાં આવી કશીક દૃષ્ટિ ભંગી ઉપકારક નીવડે. પણ લેખકે તકષીના વિષયમાં આવા કોઈ પણ અભિગમને જરૂરી નથી લેખ્યો– નથી માર્કસવાદી સાહિત્યને મૂલવતો અભિગમ અપનાવ્યો કે નથી 'ચેમ્મીન'ને ઉકત અભિગમથી ઉકેલી આપતો કોઈ રસ્તો લીધો. તેઓ તો છાપગ્રાહી, કન્ટેન્ટલક્ષી ઉદ્‌ગારોથી જ ચલાવી લેતાં જણાયા છે, જેમ કે : 'અહીં પલનીનો આત્મવિશ્વાસ, તેની દૃપ્ત તેજસ્વિતા કેવાં તો નવલકથાકારે ઉપસાવ્યાં છે !' (૧૨૭), 'તેથી આ કથાને એની વાસ્તવિકતાની ભૂમિકા પરથી તપાસવામાં કદાચ અન્યાય થાય' પછી ઉમેરે છે, 'પણ અહીં બીજી જાતની વાસ્તવિકતા તો છે જ' (૧૨૯). વાસ્તવિકતાની આ બીજી જાત અને પહેલી જાતનું સ્વરૂપ હાથ આવે તે પહેલાં તો લેખને આટોપી લેવાયો છે !

લેખમાં 'રોમાંટિકતા' જેવો અસહ્ય પ્રયોગ છે, (૧૩૦). 'વાર્તાનું માળખું કલ્પિત હોય તો પણ તેની સંઘટના આવી પ્રાચીન કોઈ 'ટેઈલ'ની છે' જેવું એ જ પાન પર સંઘટના–તપાસમાં નહિ ઊતરવાની દાનતવાળું વિધાન છે – કેમ કે લેખકે 'મોટિફ' અને 'ટેઇલ'ની ગરબડ તો કરી જ છે, ને 'સંઘટના' જેવી સંજ્ઞા સાથે એ ગરબડને માત્ર જોડીને ગુંચવાડો વધુ વધારી મૂક્યો છે. 'ઊજળા પડછાયા, કાળી ભોંય' લેખમાં ઉકત પ્રકારનાં અને છાપગ્રાહી વિધાનો છે, તો 'સુસભ્ય', 'રાજ્યદ્વારી કેદીઓ' અને 'ભાવાળુતા' જેવા અપપ્રયોગો પણ છે. 'બંગાળી લેખકો તેમના પાઠકોને અશ્રુપાત કરાવવામાં આગળ છે' જેવું ભયંકર વિધાન કરીને (૧૧૯) લેખકે પછી આ જાતની અંગતતાનો મારો ચલાવ્યો છે : 'અને બદર મુન્શીની વાત સાંભળીને રોમાંચ ખડાં થઈ જાય.' (૧૨૦); '...મિનતિ સેનની સજલ કથા (ક્યાંનું જળ?) આપણી પાંપણને પણ ભીની બનાવી દે છે.' (૧૨૦); 'મલ્લિકાનું ચિત્ર તો સાવ અદ્‌ભુત છે.' (૧૨૦) (આ 'અદ્‌ભુત' શબ્દનું લેખકને વળગણ છે, ને જ્યાં ત્યાં કશું ન સૂઝે ત્યારે વાપરે છે, જુઓ ૮૪, ૮૨, ૬૭, ૭૩, ૮૮, વગેરે); 'લૌહકપાટ'માં આવતાં પાત્રો...અનેક દિવસો સુધી...ચિત્તમાંથી ખસતાં નથી. આમ 'લૌહકપાટ'ના આખા પ્રયોગની એસ્થેટિક વેલ્યુ દર્શાવી આપવામાં લેખકને કશી જ સફળતા મળી નથી, એ એનાથી ધોઈ ગયા છે.

લેખના પ્રારમ્ભે સામગ્રીના રૂપાન્તરનો મુદ્દો ઉઠાવ્યા પછી વિસરી જ ગયા, ને ટેવવશ બધી સામગ્રીને જ આવાં ઉદ્‌ગારો વડે કહી ગયા!

ક્યારેક લેખક હિન્દી અને અંગ્રેજી શબ્દો વાપરી બેસે છે. અંગ્રેજીની વાત કરીએ. જેમ કે, 'સરોનું ચરિત્ર નવલકથા વાંચ્યા પછી અનેક દિવસો સુધી હોન્ટ કર્યા કરે છે' (૭૮) માં 'હોન્ટ' નો પ્રયોગ વરવો લાગે છે. પણ જ્યાં અંગ્રેજી ટાઇટલ જ વાપરવું અનિવાર્ય કહેવાય, ત્યાં આવું ગુજરાતી ટાહ્યલું કરે છે: "અહીં હેમિંગ્વેની કથા 'બૂઢો અને દરિયાપીર'નું અનાયાસે સ્મરણ થઈ જાય છે." (૧૨૮) કયો શાણો ગુજરાતી વાચક 'ઓલ્ડ મેન એન્ડ ધ સી'ના અનુવાદને આવા શીર્ષક હેઠળ વાંચવા રાજી થશે? આ કઇ જાતનું ગુજરાતીકરણ છે? કયા વર્ગ માટે છે? 'પ્રવણ' શબ્દથી લેખક ખૂબ ખુશ હોય એમ જણાય છે, એટલે 'આવેગપ્રવણ' (૮૨) તો ઠીક, પણ 'સંવેદનપ્રવણ' (૧૦૨) જેવો કઢંગો પ્રયોગ મળે છે, ને કલ્પનોને લેખક જ્યારે 'રંગપ્રવણ' (૬૭) કહે છે ત્યારે તો એની અવધિ આવી જાય છે. તથા 'એલિયટની આસ્થા-શ્રદ્ધાપ્રવણ દૃષ્ટિ' (૫૭) કહે છે ત્યારે નર્યો ત્રાસ જન્મે છે. અમારાથી પરિભાષાની વાત લંબાઈ રહી છે તો પૂરી કરીએ. આવા બીજા પણ કઢંગા પ્રયોગો અહીં ઠેરઠેર છે, જેમકે: 'નિર્દોષ આકૃતિવિધાન' (૮૧), 'લાઘવી અભિવ્યક્તિ' (૬૦), 'ચરિત્ર વિશ્લેષણ' (૮૧)–દરેકના જે તે સંદર્ભો તપાસવાથી કંઢગાપણાનું સમર્થન મળી રહેશે. આ જ રીતે, 'તેમનાથી સંપાદિત થઈને' (૫૦), 'વાક્‌લય પ્રમાણેની બોલચાલની ભાષા' (૫૫), 'ભાષિક સર્જનાત્મકતા' (૬૩), 'આદર્શીભૂત થયું છે' (૭૮) જેવામાં લેખકની નરી અસાવધતા પ્રગટ થતી જણાશે. લેખકે અજ્ઞેયજીનું 'કિતની નાવોં મેં કિતની બાર' ૧૯૭૮ના વર્ષનો જ્ઞાનપીઠ પુરસ્કાર 'જીતી જાય છે' (૫૯) એમ લખ્યું છે! જાણે જ્ઞાનપીઠ પુરસ્કાર ઘોડાઓની રેસમાં હાર-જીતનો મામલો ન હોય! 'રોમાંટિકતા' જેવા અશુદ્ધ પ્રયોગો છે 'મુખ્યતા' (૬૭), 'તાદાત્મ્યતા' (૬૧) ને 'માર્ક્સીય' (૫૨) પરંપરાગત વ્યાકરણવિદો તો આનો સ્વીકારે ય ન કરે. આ આખી વાત લેખકની દરિ પરિભાષાને આવરી લેનારી અને એવાં ઓજારોથી થનારી બેઉનિયાદ પ્રાપ્તિ સૂચવે છે તે સમજાય તેવું છે. 'કલ્પન'નો સમ્બન્ધ ચિત્ત અને જ્ઞાનેન્દ્રિયો સાથે છે, સંવિત્ સાથે છે એટલે એને 'ઇન્દ્રિયગ્રાહ્ય (૬૭) કહીએ ત્યાં લગી બરાબર છે કદાચ, પણ લેખક એને 'ઇન્દ્રિયઘન' (૭૨) કહે તો શું સમજવું? અને અમને એમની આ બધી પરિભાષાવિષયક અણસમજોનો એક સ્થળે તો ખબરનો પરચો થઈ ગયો! પૃષ્ઠ ૬૧ ઉપર અજ્ઞેયજીની કવિતાની વાતમાં લેખકે આ વિધાન જુઓ:

'પણ આ સમયની રચનાઓમાં જે બે મુખ્ય કલ્પન, કહો કે પ્રતીક', પછી કૌંસમાં લખે છે, '(કલ્પન વારે વારે વપરાઈને તો પ્રતીક બની જતું હોય છે) આવે છે.' તે ક્યાં? તો કહે છે : 'તે છે સાગર અને પર્વત' સ્પષ્ટ છે કે કલ્પન અને પ્રતીક વચ્ચેનો વ્યાવર્તક ભેદ લેખક જાણતા જ નથી. અહીં સાગર અને પર્વતને અજ્ઞેયજીની એ કવિતાનાં બે મુખ્ય 'કલ્પન' ગણીને ચાલીએ, તો ગુજરાતી વિવેચને છેલ્લા બે દાયકામાં કલ્પન-પ્રતીકની જે એક સાંગીન સમજ મહા પુરુષાર્થે ઊભી કરી છે તે ધૂળમાં જ મળી જાય. હવે કહો કે અમારી અજ્ઞેયજીને વિશેની અભિજ્ઞતા ભોળાભાઇ દ્વારા કેવી રીતે કેળવાય?

અમને વિશ્વાસ હતો કે કવિતા વિશેના તમામ લેખોમાં અજ્ઞેયજી પરનો લેખ એકદમ પ્રકાશક હશે, કેમકે અજ્ઞેયજી ઉપર શોધનિબન્ધ લખીને ભોળાભાઈ ડાકટર થયા છે. (હિન્દીમાં 'ડૉક્ટર' નહિ, પણ 'ડાકટર' કહેવાનું પ્રચલિત છે) પણ અમે હતાશ થયા. અજ્ઞેયજી 'કવિઓના કવિ' કેવી રીતે છે તે જાણવામાં અમને રસ હતો. અમને એવી ચોક્કસ ખબર છે કે અજ્ઞેયજી આધુનિક ભારતીય સર્જકોમાંના એક બળવાન સર્જક છે. પણ અહીં તો લેખકે એ 'આધુનિકતા' કે જેમાં પ્રયોગવાદ, નયી કવિતા, તાર વગેરે સપ્તકો ક્યાંય સમાઈ ગયાની ભાગ્યે જ કશી વાત કરી છે. અહીં પણ નવલોના સારની રીતે અજ્ઞેયજીના સંગ્રહોની રનિંગ કૉમેન્ટ્રી સાંભળવા મળે છે. ને ખાસ તો એ કે લેખક અજ્ઞેયજીનો 'આધુનિકતાલક્ષી' વિશેષ ઉપસાવી આપવાને બદલે સમગ્ર લેખમાં સામગ્રી શોધતા રહ્યા છે. 'સત્ય', 'મનુષ્ય માટેની ઊંડી પ્રીતિ' 'પ્રેમ અને પ્રકૃતિ' 'અધ્યાત્મની મુદ્રા' 'આધ્યાત્મિક ઉદીપ્તિ' જેવી બાબતોમાં, અજ્ઞેયજીની કાવ્યકલા અંગે ભાગ્યે જ કશું જાણવા મળે અજ્ઞેયજીની કવિતામાં 'આધુનિકીકરણની પ્રક્રિયા' છે એમ કહેનારા લેખક જ્યારે એમ નિર્ણય પર આવે કે 'અંતતોગત્વા' તેમના પરના પાશ્ચાત્ય પ્રભાવે 'તેમની ભારતીયતાને જ ઉપસાવી છે' (૬૩), તો એ કેવી રીતે બન્યું તે દર્શાવવું જોઈએ. આ જાતનાં નિરાધાર વિધાનોનો શણગાર લેખોમાં જ્યાં ત્યાં ઝૂલતો હોય છે. અજ્ઞેયજીની ચર્ચામાં એલિયટ, ઉમાશંકર અને સુન્દરમ્‌ને એક જ સપાટીએ ખડા કરી દેનાર (૫૮) લેખકને પૂછવાનું કે અંતર્મુખતાનાં બીજ કયા સશક્ત કવિમાં નથી હોતાં? ને જો એમ જ છે તો આટલાં જ નામો કેમ? એ જ પ્રમાણે પૃષ્ઠ ૫૭ ઉપર, અજ્ઞેયજીને રવીન્દ્રનાથની જેમ યંત્રસંસ્કૃતિનો સ્વીકાર નહિ કરી શકનાર કહ્યા પછી આવું કહેવાનું શું કારણ છે, કે 'કવિ માત્ર, એ કવિ હોવાને લીધે જ કદાચ એનો સ્વીકાર નહિ કરી શકતા હોય.' (૫૭). પોતાના સમર્થનમાં લેખકે લોર્કા અને રિલ્કે તેમજ નિરંજન ભગતનો ઝૂમખાબંધ નિર્દેશ આપ્યો છે. સારું

થયું કે બોદલેરને 'માફ' કર્યા! અમને પૂછવાનું મન થાય છે. ભોળાભાઈને, કે બોદલેરને માફ કરનાર તમે તે કોણ ભલા? આજે બોદલેર પછીના સંખ્યાબંધ કવિઓની કવિતા યંત્ર સભ્યતા અને નગર સભ્યતાનો સ્વીકાર કરીને પણ, રાગ પ્રગટાવીને પણ, યુગચેતનાને ઉપસાવી ચૂકી છે તે તમે જાણો છો? આધુનિક કલાકારમાં વિશ્વનો, એ જેવું છે તે રૂપનો, પ્રથમ તો સ્વીકાર હોય છે, પ્રગતિ અને સભ્યતાનાં વિવિધ પરિમાણોમાં ઊછળતી માનવ–આકાંક્ષાનો સ્વીકાર હોય છે–તમે તો વાત કરો છો યંત્ર અને વિજ્ઞાનને આછાશા હ્યુમેનિઝમની સપાટી પરથી નકારનારા કોઈ રોમેન્ટિકની! ને તમે જે નામોનું ઝૂમખું રચ્યું છે તેમાં ય કેટલો બધો તફાવત જ તફાવત છે! સ્પષ્ટ છે કે અહીં 'આધુનિકતા' અને 'તુલનાત્મક અધ્યયન' બેયની એક ઉપલક અને વિમાર્ગી ભૂમિકા ઉક્ત સૌ પ્રિય કવિજનોને અન્યાય કરનારી નીવડી છે.

કવિતા વિશેના છે તે લેખોમાં 'જાદુગર કવિ શમશેર'. સાવ અવતરણિયો, નિકૃષ્ટ કોટિનો લેખ છે, તો 'નિજમાં નિમગ્ન નિર્જન કવિ : જીવનાનંદદાસ' આખા પુસ્તકમાં અમને જરાક પસંદ પડેલો લેખ છે. શમશેરની કાવ્યપ્રકાર કે રીતિ કે રૂપમાં ભમી વળવાની જે એક રીત છે તે એમને 'જાદુગર' કહેવાથી સ્પષ્ટ થઈ જાય છે પણ પ્રશ્ન તો ઝૂલતો જ રહે છે કે શમશેરની ઝોળીમાં જે અનેક વાનાં છે તે એમની અશક્તિનું પરિણામ છે કે કેમ? એક પ્રકાર છોડી એ બીજામાં જાય તે કોઈ અનિવાર્યતાથી કે કેમ? શમશેર જો આવા જાદુગર છે તો લેખક તો એની માત્ર જાહેરખબર કરનારા જેવા લાગે છે! 'અધ્યાહૃત કાવ્યશૈલી' એટલે શું? એ જ 'વ્યંજનાપ્રધાનતા' ધરાવનારી હોય? 'સર્‌રિયાલિસ્ટ' કે 'મોડર્નિસ્ટ' કવિતા જેને લેખક કહે છે તેમાં વ્યંજનાનું સ્વરૂપ શું હોય છે? શમશેર એકવાર મોડર્નિસ્ટ કવિ તરીકે ને બીજી વાર પરમ્પરાગત કવિ તરીકે લખે, તો શું એવું પુરવાર કરવા તે તેમ કરે છે–? કે પછી તેમની કાવ્યયાત્રાને જ તેવાં પરિણામો બેસે છે?–આ બધા પ્રશ્નોનો કોઈ ઉત્તર લેખમાંથી અમને મળતો નથી, વાચકને ય નહિ મળે. કોઈ કવિ 'વિરોધોનો સમુચ્ચય' (૬૫) હોય, શમશેરની જેમ, તો એનું મૂલ્યાંકન કઈ ભૂમિકાએ થાય? તુલનાત્મક સાહિત્યની 'પૂર્વ તૈયારી' કરતા લેખકે આવા દાખલામાં રાજી ન થવું જોઈએ કે અભિવ્યક્તિના વિવિધ રાહો જેમાં અપનાવાયા છે તેવો કવિ મળ્યો? પણ તો તો ઊંડા ઊતરવું પડે ને!–જે આપણા પ્રવાસી લેખકને પાલવે જ ક્યાંથી? બાકી કઈ કાવ્ય રીતિ કે અભિવ્યક્તિપદ્ધતિ વધારે સુન્દર પરિણામો લાવનારી છે તેનું તારતમ્ય રચી શકાય અને કલા વિશેની પોતાની સમજને સુધારીને સંગીન બનાવી શકાય–રિયાલિસ્ટીક અને સર્‌રિયાલિસ્ટીક

વચ્ચે તેમજ ટ્રૅડિશનાલિસ્ટ અને મોડર્નિસ્ટ વચ્ચે ઉચ્ચાવચતા ઊભી કરી શકાય, ને એમ પોતાની સમગ્ર સમજમાં કેટલાક પક્ષપાતો અને આગ્રહોનો બળવાન 'ઇગો' જન્મી આવે. પણ, વો દિન કહાં ?

જીવનાનંદ વિશેનો લેખ એમની જ કવિતાના પેરાફ્રેઝિંગથી આમ તો ભર્યો છે, પણ લેખક, દાસની ઇમેજરી પર આંગળી મૂકી શક્યા છે, ને એમ સાચી દિશા ખૂલતી જણાઈ છે. છતાં, ઇમેજરીની સેન્દ્રિયતા અને તેમાંથી ધ્વનિત થતા યુગબોધ લગીનો રચનાપ્રક્રિયાવિષયક માર્ગ સંશોધવો બાકી રહે છે. 'વૈવિધ્ય અને પ્રાચુર્યથી' 'ધ્યાન ખેંચાયા' પછી આવા કલ્પનનિષ્ઠ કવિનું તમે સમગ્રદર્શી મૂલ્યાંકન કેવું કરો છો તે જ મહત્ત્વનું છે, કેમકે એ મુખરતા તો એનો પહેલી નજરે દેખાઇ આવતો વિશેષ છે. મિથ, કલ્પન અને પ્રતીકનાં ઉપકરણો વડે વાસ્તવ અને સ્વપ્નવાસ્તવને ઘનીભૂત એક બનાવી મૂકતા જીવનાનંદની સૃષ્ટિને લેખક ફોડી શક્યા નથી, ને તેથી પેરાફ્રેઝિંગ અને અવતરણોથી ચલાવી લીધું છે. આવું ઉદ્ગારવાચી વિવેચન, દાસના નિયોરોમેન્ટિસિઝમમાંથી ફૂટતી કાળ વિશેની ગંભીર બોધાત્મકતાનો ખયાલ જન્માવવામાં નિષ્ફળ નીવડ્યું છે. ગુજરાતીમાં જીવનાનંદ વિશે જે થોડું લખાયું છે, તેનો તુલનાર્થે પણ લેખકે બિનિયોગ કર્યો હોત તો ?

કાલિદાસમાંથી અંશો લઈને અહીં બે લખાણો કરવામાં આવ્યાં છે, તેમાં પણ નર્યું પેરાફ્રેઝિંગ છે, કાલિદાસની જેમને કશી જ ખબર ન હોય તેમની પાસે આવાં વાર્તિકો કદાચ નભી જાય, બાકી કવિકુલગુરુને કશાક આધુનિક દૃષ્ટિકોણથી મૂલવવાના આ દિવસો છે, ને લેખક પાસે કોઈ એવી અપેક્ષા રાખી પણ શકે. પણ તેઓ તો 'સંસ્કૃત આલોચનાની રૂઢિ' મુજબ અંશથી સમગ્ર સંબંધી સંકેત કરવાની વિવેચનરીતિને અનુસર્યા છે ! અલબત્ત, ભારવિ આદિ વિશેનાં એવાં સંકેતલક્ષી લખાણોના સૂચિ આપીને પણ વાતની અધિકૃતતા માટે સગવડ આપી શકાઈ હોત. 'તપનિરત ઉમાની છબિ'માં લેખકને 'એક સૌમ્ય શીતલ આલોક' (૧૬૧) જોવા મળ્યો તેમાં વધુ તો અંગત છાપગ્રહણની ભૂમિકા પડેલી છે. બાકી તપસ્વિની પણ સૌન્દર્યવતી એવી ઉમાનું, અથવા એવી કોઇપણ નાયિકાનું આલેખન કાલિદાસ માટે ક્યારેય પડકારરૂપ નહોતું—એ તો એમની પ્રતિભાને સહજ હતું. 'સૌન્દર્યપરક' અભિગમ કહેતી વખતે (૧૬૫) લેખક સૌન્દર્યનો જે અર્થ કરે છે તેને અને વર્ણનની 'એસ્થેટિક' કોટિને કશો મેળ ખરો ? સૌન્દર્યવર્ણનને લેખક 'સબડચુડ' કહે, ને તેથી 'વધારે એસ્થેટિક કોટિનું' એમ સમીકરણ માંડે ત્યારે અંગત ઝીલણો, છાપો, સંસ્કારો અને એસ્થેટિક કોટિ વચ્ચે ભારે મોટો પરિભાષાવિષયક ગૂંચવાડો સરજાય છે. બાકી

"રઘુવંશ' અને 'કુમાર સંભવ'ના કાલિદાસને ભારતીયતા સંદર્ભે મૂલવવાનો કેટલો મોટો સંજોગ હજી સ્પર્શાયા વગરનો જ રહ્યો છે!

'અસમનાં ભક્તિગીત' લેખમાં સત્યેન્દ્રનાથ શર્માના એ સંપાદનનું ઊભડક અવલોકન છે. ભારતમાં પ્રગટેલી વૈષ્ણવ કાવ્યધારાનો તુલનાત્મક અભ્યાસ કરવાની એમાં અને એવાં બીજાં સમ્પાદનોમાં જે તક છે તેનો લેખક જ્યારે લાભ લેશે ત્યારે અમે જોઈશું–બાકી 'અરણ્યવાસ'માં તુલસી, વાલ્મીકિ અને કંબનની જે કથાવસ્તુલક્ષી અને નામની તુલનાઓ કરી છે તે એમ દર્શાવી આપે છે, કે પોતે કેટલા લાંબા બાહુ પ્રસાર્યા છે ને બાથમાં શું આવે છે તેની લેખકને પોતાને જ જાણ છે! સંસ્કૃત, તમિળ અને તુલસીની ભાષાઓ એક જ વિષયને જે બળકટતાથી સ્પર્શે છે, તેમાં તો આયુષ્યભરના તુલનાત્મક અધ્યયનનો અવકાશ છે. પણ આ પ શેરાની પહેલી પૂણીયે નથી તેનું શું?

સુભાષ મુખોપાધ્યાયની જે કવિતા 'સ્પીચ રિધમ'ની ચર્ચા કાજે લીધી છે, 'ફિરે ફિરે / ફરી ફરી' એ લેખમાં, ને એનું સમુચિત નિદર્શન નથી–વળી આખો અનિવાર્ય સંદર્ભ કવિતા બહાર છે, અધ્યાહૃત છે. આ અંગે બીજાં ઘણાં નિદર્શનો સર્જાતી બંગાળી કવિતામાંથી મળી આવે. અમને પ્રશ્ન એ થયો કે શમશેરની કવિતા વખતે લેખક જેને વ્યંજનાપ્રધાનતાવાળી અધ્યાહૃત કાવ્યશૈલી કહેતા હતા તે આ જ? આવાં અધ્યાહૃતોને વ્યંજના સાથે જોડીએ, તો સમગ્ર કાવ્યપ્રબન્ધને કેવોક અને કેટલોક કલ્પવો? આધુનિક કવિતામાં જે એલિપ્ટીકલ એલિમેન્ટ હોય છે તે કૃતિ–અંતર્ગત હોય છે, બહાર નહિ. બે શબ્દ વચ્ચેના અવકાશમાં એ વસે છે અને સંયોજનને અપ્રત્યક્ષ સંકુલતા બક્ષી રહે છે. એને ઉકેલવાનું મુશ્કેલ હોય છે, પણ અસંભવ નહિ. 'તપ અને રૂપ' લેખમાં બુદ્ધદેવના નાટકની ચર્ચા નાટકની રીતે નહિવત્ છે, એમાં પણ કથાસાર આપવામાં લેખકે ઘણો સમયવ્યય કર્યો છે. એના રચનાવિધાનમાં એમને ગ્રીક નાટ્યશિલ્પની યાદ આવી ગઈ છે. પણ યાદ આવી છે એટલું જ. ઋષ્યશૃંગ–આખ્યાન જો 'ઇન્ડો યુરોપીય કુલનું એક પ્રસિદ્ધ પુરાણ કલ્પન' હોય, (૧૩૨), તો એ કુલની અન્ય ભાષાઓમાં એની વાચનાઓ મળે છે એમ લેખવાનું છે? પણ આટલા ઉલ્લેખથી કશી વિશેષ ચર્ચામાં લેખક નથી ઊતરતા. એમને સોફોક્લિસના 'ઈડિપસ રાજા'ની યાદ આવે છે, ને એઓ આશા રાખે છે કે અકાળનું વર્ણન મહામારીના વર્ણનનું અને તે સંબંધી લોકવાયકાનું સ્મરણ કરાવશે. આ તુલનાત્મક અધ્યયન છે? લેખકને અનેક સ્થળે, હેમિંગ્વે, તો ક્યારેક રમણલાલ દેસાઈ, એલિયટ, શરદબાબુ કે રવીન્દ્રનાથનાં સ્મરણ થઈ આવે છે. અમને પ્રશ્ન

ચયેા કે અન્ય સાહિત્યકારેા અને કૃતિઓનાં માત્ર નામેાનાં તેમ જ જે તે પ્રસંગેા અને ઘટનાના લેખકને માત્ર સ્મરણેા જ થ.ય છે? કે પછી એ આખી સૃષ્ટિઓનાં સ્મરણ થાય છે? હકીકતે શું છે?

ભાષા જાણવી તે એક વાત છે, અને સાહિત્ય જાણવું તે બીજી. સાહિત્ય સાથેના પર્સનલ એન્કાઉન્ટરિંગમાં ભાષાજ્ઞાન અત્યંત અનિવાર્ય બાબત છે અને તેની ઓછપ મેાટું વ્યવધાન બની જાય છે એ ખરું, પણ ભાષાજ્ઞાન હેાય અને સાહિત્યનેા કલાનુભવ સઘનપણે થયેા નથી એવું જ્યારે એ અનુભવને વર્ણવતા વિવેચનમાં જોવા મળે, ત્યારે નર્યો ત્રાસ થાય છે. અમે એ મુદ્દો દેાહરાવીએ છીએ કે તુલનાત્મક સાહિત્યનેા અભ્યાસી સૌ પ્રથમ તેા કલામીમાંસાનેા અઠંગ અભ્યાસી હેાય, બલકે એવી ભૂમિકાની મુલવણી વિના તમે તુલનાત્મક પરિપ્રેક્ષ્યમાં પ્રવેશી શકતા જ નથી. એટલે આ લેખના ઉપસંહારમાં, 'કાલપુરુષ'ના લેખકના ભાષાજ્ઞાનના અને પર્સનલ એન્કાઉન્ટરિંગમાંથી જન્મતા કલાકૃતિની અપરેાક્ષાનુભૂતિના બે મુદ્દા વાચકેા સમક્ષ અમે આગળ કરીએ છીએ. જે સિદ્ધાન્ત–ચર્ચામાં અમને તીવ્રતાપૂર્વકનેા રસ હતેા તે લેખ તેા યુનિવર્સિટીમાં આ વિષયનાં પ્રશ્નપત્રાેની વ્યવસ્થા કેવી હેાવી જોઈએ વગેરેની ચર્ચાનેા અધ્યાપક વિવેચકના સ્વ–અર્થનેા લેખ નીકળ્યેા. એ અર્થ સધાય તે ખેાટું નથી, પણ આખેા લેખ 'ભારતીય સાહિત્ય'ના વિભાવને વર્ણવી બતાવવામાં નિષ્ફળ નીવડ્યો છે. ભાષાભિન્નતાએા કાળાનુક્રમે ભારતમાં સ્પષ્ટ થતી આવી, પણ સાહિત્ય તેા એક સાંસ્કૃતિક પેદાશ હેાઇને એક જેવું જ જન્મ્યું તે તેા સ્વાભાવિકતા છે. પણ આપણે તેા કૃતિએ કૃતિએ નવું વિશ્વ અપેક્ષીએ છીએ, કર્તાએ કર્તાએ નવેાન્મેષ ઝંખીએ છીએ, તેનું શું? કલામાં મહિમા આ વૈયક્તિક વિશેષનેા છે–પછી ભલેને એ વૈયક્તિકતા કૃતિગત હેાય, કર્તાગત હેાય, યુગગત હેાય કે ભાષાગત હેાય! એના વિના ન જ ચાલે. એટલે બે કૃતિની તુલનાની વીગતેા કઈ કઈ અને કેટલી તે નક્કી કરવાનું અનિવાર્ય છે, ઉપરાંત આપણી સાહિત્યિક સજ્જતાએા વડે એ નિર્ણયેા બંધાય, ને તેમાં એક ક્રમ હેાય–એ ક્રમ તે કૃતિથી સસ્કૃતિની દિશામાં વિસ્તરનારા સાહિત્યિક અધ્યયનનેા, સેાપાનબદ્ધ ક્રમ એમાં અભ્યાસી એસ્થેટિક્સથી શરૂ કરીને અનેક માનવવિદ્યાઓની દિશામાં બુદ્ધિપૂર્વક ખેાવાઈ જઈ શકે એટલેા મેાટેા અવકાશ છે. પશ્ચિમનું આધુનિક વિવેચન આ ક્ષિતિજોમાં ધ્યાનસ્થ છે–'નવ્ય વિવેચન' પછીની ભાષાવિજ્ઞાનીય સાહિત્યમીમાંસા ટેાટલ ક્રિટીસિઝમનેા આદર્શ ચરિતાર્થ કરી આપે તેવી શ્રદ્ધાએા જન્મી છે. ભારતીય કે આંતરભારતીયનેા વિવેચક આ નૂતન વિચારધારાઓથી સજ્જ હેાવેા જોઈએ અને માટે જ આપણે સાહિત્યની વૈશ્વિક ભૂમિકાને કદી અવગણી શકીએ

નહિ—વિશ્વસાહિત્યનો પ્રકાશ પાથરનારાં બારી—બારણાં બંધ કરીને આપણે આપણા આવાસના ઓરડાઓને ને ખૂણાઓને કેટલા ઓળખી શકીએ ?

વર્લ્ડ લિટરેચર અને કૉન્ટીનેન્ટલ લિટરેચરના આ દિવસોમાં સમકાલીન કલાકારની ભાષા—સમસ્યા આગળ તરી આવી છે. જેને ‘ભાષ-ક્રાન્તિ’ કહેવાય છે, તેણે કેટલાક મહાન સાહિત્યકારોમાં લિંગ્વિસ્ટિક પ્લુરાલિઝમ અથવા ‘અનહાઉસેડનેસ’ના આવિર્ભાવને ચીંધી બતાવ્યો છે. જ્યોર્જ સ્ટેઇનરે નબાકોવ, બોર્હેસ અને બેકેટ જેવામાં આની પ્રતીતિ મેળવી છે. પોતાની જ માતૃભાષા પૂરતા નહિ, પણ અનેક ભાષાઓ પ્રત્યે, ભાષા પ્રત્યે, આ કલાકારો એક જાતના ડાયલેક્ટિકલ હૉરિઝૉન્ટ્સથી સમ્બન્ધાયેલા છે. સ્ટેઇનરને આમાં જે ‘એક્સ્ટ્રાટેરિટોરિયાલિટી’ જોવા મળી છે, કલાકારની કેન્દ્રભ્રષ્ટ અવસ્થાનો એમાં જે એને સંકેત મળ્યો છે તે ધ્યાનાર્હ છે. આ સંજોગોમાં, ભાષાથી શરૂ થતી તુલનાઓનું વિશ્વ એક તરફથી ખૂલે છે, ને બીજી તરફથી બંધ થઇ જતું લાગે છે. બેકેટ ફ્રેન્ચમાં મૂળે કન્સીવ કરેલા એક જ નાટકને ફરીથી અંગ્રેજીમાં લખે છે ત્યારે તે એનો અનુવાદ કરે છે કે નવેસરનું સર્જન કરે છે ? તુલનાત્મક અધ્યયનની ઊંડાઈ અને ઊંચાઈનો આ પ્રશ્નના ઉત્તરમાં એક સંગીન સંકેત પડેલો છે, ને એણે કમ્પેરેટિવ લિટરેચરની ૧૮મી—૧૯મી સદીની વિભાવનાઓને કાલગ્રસ્ત તેમજ અનાવશ્યક ઠરાવી છે. આ ભૂમિકા ભારતીય સાહિત્યના તુલનાત્મક અધ્યયન વખતે, ભોળાભાઈના સંદર્ભમાં અમને યાદ આવ્યા વિના રહી શકે જ શી રીતે ?

પુસ્તકના શીર્ષકમાં કુન્તકકથિત નામકરણ—વક્રોક્તિ રહેલી છે. ‘કાલપુરુષ’ શબ્દના અનેક અર્થ થાય છે તે તો બરાબર છે, તેનો એક જાણીતો અર્થ ‘યમરાજ’ પણ છે. કાળ નામના વિવેચક માટે આપણે ઘણા પ્રશ્નોનો સંચય કરીને એ હાથવગા ફ્રેઝનો વારેવારે ઉપયોગ કરીએ છીએ, ને બચી શકીએ છીએ. પણ આ પુસ્તકમાં કાળની રાહ જોવા જેવું છે શું ? અમને એવો પ્રશ્ન થયો. અને બીજો પ્રશ્ન એ થયો, કે એકવાર નિવેદનમાં, ને ઓછું હોય તેમ, મુખપૃષ્ઠ—૪ ઉપર બીજીવાર લેખકે ‘કાલપુરુષ’નો બંગાળીમાં થતો અર્થ ‘મૃગશીર્ષ નક્ષત્ર’ શા માટે ટાંક્યો છે ? આમાં એક ફાનસનું ય અજવાળું નથી, ત્યાં નક્ષત્રની તો વાત જ શી ? હવે વહેમ વિનાના અને ભોળાભાઈને વિશે નિરાશ, આ પછીની નવી આશાઓના જન્મની રાહ જોનારા અમે, હાલ તો, આ સંચયને અમારી ગુજરાતી પુસ્તકોની અભરાઈ પર મૂકીએ છીએ. વિરામપૂર્વક. ૨૦—૧—’૮૦

મટૂકીને
જાણ કશી ન થાય
સૂતેલ એવાં જલને જગાડ્યું
બ્હીતાં બ્હીતાં મેં;
જરી થોડું પીધું;
પીધા પછી પાત્ર વિષે વધ્યું તે
ઢોળી દીધું મધ્ય અશબ્દ રાત્રિમાં,
મજલેથી ત્રીજે
તે તો વહ્યું છેક જતાં જતાં તળે
ધીરે ધીરે પાઈપમાં લપાયલી
હેમંતની શીતલ શાંતિના સ્વરો
જગાડતું
જંપી ગયું ક્ષણોમાં.

—પ્રિયકાન્ત મણિયાર

માલિક–મુદ્રક–પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ–૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨
મુદ્રણસ્થાન : તળાટી પ્રિન્ટર્સ, સી–૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

खोतडू - २

## નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

# એતદ્

માર્ચ ૧૯૮૦ વર્ષ ૩ અંક ૨૯

તંત્રીઓ

**સૌ. ઉષા જોષી** ૩૪-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨
**રસિક શાહ** ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬
**જયંત પારેખ** ઓ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

**લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :**

સાહિત્ય સંગમ, બાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત.
જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ
પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત,' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧
વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ આણંદ.
સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણસ્થાન : નવાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

**વ્યવસ્થા અંગેનો બધો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :**

કુ. ઉષ્મા દીક્ષિત, ૭, અમરવિલા, ચંદ્રોદય પાસે,
આજવા રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૯.

# અગતિગમન

## સુરેશ જોષી

ઘરેથી નીકળતાં જ મને લાગ્યું કે મોડું થઈ ગયું હતું. ઉતાવળ કરવા જઈએ તેથી જ મોડું થઈ જાય છે એનો અનુભવ આ પહેલાં મને થઈ ચૂક્યો છે. પણ હું ગભરાટિયા સ્વભાવનો માણસ છું. પરગામ જવું એ મારે માટે તો એક આફત છે. હું ગાડી આવવાને એક કલાક પહેલાં જ સ્ટેશને પહોંચી જાઉં છું. પછી બૂક સ્ટોલ પર ચોપડીઓ જોવામાં પડ્યો હોઉં છું ને જ ગાડી આવી જાય છે ને હું હાંફળોફાંફળો જગ્યા મેળવવા દોડું છું. આજે સવારે ઊઠીને ઘડિયાળમાં જોયું તો સાડા પાંચ થયેલા. ઘડિયાળ સાથે મારો મેળ કદી ખાધો નથી. રેડિયો સાંભળવાની મને ટેવ નથી, પણ દેશ આખો તો સરકારી સમય પ્રમાણે ચાલે છે. મારી બારીમાંથી ટાવરનું ઘડિયાળ દેખાય છે. પણ એક સવારે એના એક કાંટા પર એક અજાણ્યા પંખીને જોઈને હું છળી મર્યો હતો. કાંડા ઘડિયાળ હું રાતે પણ પહેરી રાખું છું. પણ આજકાલ એ લોકો આંકડા લખવાને બદલે માત્ર ટપકાં મૂકે છે. આથી થયેલા સાડા છ, પણ મને દેખાયા સાડા પાંચ. ઊંઘ નો'તી આવતી તો ય એક કલાક બાકી છે એમ માનીને પડ્યો રહ્યો. ત્યાં બારીમાંથી પ્રભાતની ટશર દેખાઈ ને હું સફાળો ઊભો થઈ ગયો. ઉતાવળમાં રેઝરમાં બ્લેડ મૂકવી જ ભૂલી ગયો ને દાઢી કરવા માંડી. ગરમ ચા પીવા જતાં જીભ દાઝી ગઈ. મોજાં ઊંધાં પહેર્યાં. તાળું વાસવા જતાં યાદ આવ્યું કે ચાવી તો અંદર રહી ગઈ છે. મને થયું : આજની સાડા સાતની બસ જરૂર હું ચૂકી જવાનો. પણ બસ સ્ટોપ પર પહોંચ્યો ત્યાં જ એક બસ આવી. કયા રૂટની હતી, ક્યાં જવાની હતી, એ જોવાનો સમય જ ક્યાં હતો! છતાં જરા દ્વિધા તો થઈ. જાઉં કે ન જાઉં? ત્યાં તો લોકોના ધક્કાએ જ મને બસમાં ચઢાવી દીધો. બસમાં ભીડ એટલી હતી કે પાસેના માણસની પીઠ જ

હું જોઈ શકતો હતો. બસ ચાલવાની ગતિનો પણ અનુભવ થતો નહોતો. મારી દરરોજની બસના પરિચિત માણસોનો અવાજ સાંભળવાનો પ્રયત્ન કર્યો, પણ મને એક અસ્પષ્ટ ગણગણાટ સિવાય કશું સંભળાતું નહોતું. મનમાં રહી રહીને શંકા થયા કરતી હતી : ખોટી બસમાં તો નથી ચઢી ગયો ને ! બારી પણ દેખાતી નહોતી. આથી દિશા નક્કી કરવાનું પણ મારે માટે અશક્ય હતું. પણ સવાલ તો માત્ર પિસતાળીસ મિનિટનો જ હતો ને ! આમ હું વિચારતો હતો ત્યાં જ પાછળથી ધક્કો વાગ્યો ને ગભરાટના માર્યા મેં આંખો બંધ કરી દીધી. થોડી વાર રહીને મેં આંખો ખોલી તો હું એક સીટ પર બે જણની વચ્ચે ચપોચપ ગોઠવાઈ ગયો હતો. મેં એ બંને વ્યકિત-ઓને ઓળખવાનો પ્રયત્ન કર્યો. બારી પાસેની વ્યકિતનો હાથ મારી સાથળ પર પડયો હતો. એ હાથની ચામડી તગતગતી હતી. એના પર જાંબુડી રંગની ઝાંય પડતી હતી. એનો હાથ જોતાં એ વ્યકિત સ્થૂળ હશે એવું મને લાગ્યું. પણ એનો હાથ ફૂલી ગયેલો હોય એવું લાગતું હતું. બારીના કાચમાં, મેં સહેજ ડોક ફેરવીને એના ચહેરાનું પ્રતિબિમ્બ જોઈ લીધું. એના ચશ્માના કાચ પર તડકો પડવાથી એની આંખો દેખાતી નહોતી. પણ એનો ચહેરો, કોણ જાણે શાથી, મને વિચિત્ર લાગ્યો. પેલા હાથના પ્રમાણમાં મોઢું ઘણું નાનું હતું. ગાલ બાળકોના હોય છે તેવા ફૂલેલા હતા. હોઠ પાતળા હતા. દાઢી તો જાણે હતી જ નહિ. કપાળ જેવું તો જાણે કશું હતું જ નહિ. થોડી થોડીવારે, કોણ જાણે શા કારણે, એના ગાલ ઉપસી આવતા હતા અને આંખો સાવ દબાઈ જતી હતી. એ કદાચ એના હસવાને કારણે હશે એવું મેં ધાર્યું, પણ હસવાનો કશો અવાજ આવતો નહોતો. મારી સાથળ પરનો એનો હાથ મને ભારે લાગવા માંડયો હતો. એ હાથ ખસેડી નાખવાની હું એને વિનંતી કરું, પણ હું બોલીશ તે એને સંભળાશે ? છતાં હું બોલ્યો તો ખરો જ, પણ મને ય મારો અવાજ સંભળાયો નહિ. મારી છેડેની સીટ પર બેઠેલી તે સ્ત્રી હતી. મારા શ્વાસને રૂંધી નાખે એવી ગંધ એના શરીરમાંથી આવતી હતી. એના ખુલ્લા હાથ પર થઈને પરસેવો નીતરતો હતો. એ કંઈક ગણગણતી હોય એવું મને લાગ્યું. થોડી થોડી વારે એ આંખો રૂમાલથી લૂછતી હતી. એ કદાચ રડતી પણ હોય. એકાદ વાર તો એના બંને હોઠ, જાણે એ ચીસ પાડવા જતી હોય તેમ, ખૂલી ગયા અને મેં તો મારા કાનમાં આંગળી પણ ખોસી દીધી. થોડી વાર સુધી તો એના હોઠ એ 'ઓ' બોલતી હોય તેમ ખુલ્લા જ રહી ગયા. મને થયું : હવે એ હોઠ બીડાશે જ નહિ કે શું ? એ તરફથી મેં મારી નજર ફેરવી લીધી. ડ્રાઈવરની પાછળની સળંગ સીટ પર

એટેલા આઠ જણુ કોઈક ગાયકવૃન્દમાં ગાતા હોય તેમ આખા શરીરથી તાલ આપતા ઝૂમી રહ્યા હતા. મને એમની અદેખાઈ આવી. એમને હાલવા પૂરતી મોકળાશ હતી. છતાં એક વાત મને વિચિત્ર લાગી : એમના હોઠ ખૂલતા નહોતા, એમની આંખો બંધ હતી. કદાચ બસની ગતિને કારણે જ એઓ હાલતા હશે. થોડી થોડી વારે એમના ચહેરા પરથી એક મોટો પડછાયો પસાર થઈ જતો હતો. કદાચ રસ્તા પરના ઝાડનો જ એ પડછાયો હશે પણ એ પડછાયો પડતાં જ એમના ચહેરા, કોણ જાણે શાથી, મને ભયાવહ લાગવા માંડતા હતા. મારી પાછલી સીટ પર ક્યાંકથી કબૂતર બોલતું હોય તેવો અવાજ થોડી થોડી વારે આવ્યા કરતો હતો. મને થયું; કોઈ મા પોતાના બાળકને રમાડતી હશે. ડાબી તરફથી ધુમાડાની સેરો મારા તરફ આવવા લાગી ને એને કારણે મારી આંખમાં ઝળઝળિયાં આવી ગયાં. મારી નજર સામે બધું જાણે તરતું હોય એવું લાગ્યું. મારે આંખો લૂછવી હતી, પણ મારા બન્ને હાથ દબાઈ ગયા હતા. મારે પગે ખાલી ચઢી હતી. મેં પગ ઊંચો કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો પણ એ બની શક્યું નહિ. એટલામાં એકાએક કોઈકના બૂટથી મારો પગ કચડાતો હોય એવું મને લાગ્યું. મેં નજર ઊંચી કરીને જોયું તો કણ્ડક્ટર હતો. એણે એની ટોપી છેક આંખ સુધી ખેંચી લીધી હતી. એનું મોઢું ભરાવદાર અને એનાં જડબાં ખૂબ પહોળાં લાગતાં હતાં. મારી પાસે પૈસા લેવા લંબાવેલો એનો હાથ અદ્ધર જ રહી ગયો. પછી એણે હોઠથી કશો અવાજ કર્યો, હાથથી મને કશો ઈશારો કર્યો, હું એમાંનું કશું જ સમજી શક્યો નહિ. એનો હાથ ઊંચો થયો, મારા ગાલ પર ઝણઝણાટી થઈ આવી. આવું તો કશું જ બન્યું નહોતું. છતાં ભયથી મેં આંખો બીડી લીધી. એ દરમ્યાન કોઈ દેવળમાં સમૂહપ્રાર્થના થતી હોય એવા ગણગણાટને કારણે કે કોણ જાણે શાથી મારી આંખ પર ભાર વર્તાવા લાગ્યો. ઘડી આંખ ખૂલે, ઘડી બંધ થાય એવું થવા માંડ્યું. પછી કદાચ આંખ બંધ રહેવાનો એક મોટો ગાળો આવી ગયો હશે. એકાએક કશો ધક્કો વાગતાં મેં આંખો ખોલીને જોયું તો હું ઊંઘમાં બારી તરફ ઢળી પડ્યો હતો. મારી સીટ પર, મારી આજુબાજુમાં, કોઈ જ નહોતું. હું હજી તો આંખો ચોળીને સરખો બેસવા જતો હતો ત્યાં જ બારીમાંથી પવનનો એક સપાટો આવ્યો ને કેટલાં ય સૂકાં પાંદડાં અંદર વહી આવ્યાં. સૂકાં પાંદડાં અને ધૂળને કારણે બસમાં કશું દેખાતું જ નહોતું. મને થયું કે હવે જરા પગ ઉપર લઈને આરામથી બેસું. મેં મારી આજુબાજુ નજર કરી તો કોઈ દેખાયું નહિ. એકાદ બે સીટ પર કોઈ શરીર લંબાવીને અડખેપડખે થયા હોય

એવો આભાસ થયો. મેં પવનનાં સૂસવાટાને કારણે બારીનો કાચ બંધ કર્યો. સહજ જ મારી નજર એમાં પડતા પ્રતિબિંબ તરફ ગઈ. મેં જોયું તો એમાં કોઈ વિચિત્ર જ માણસ મને દેખાયો. એની એક આંખની જગ્યાએ માત્ર કાણું હતું. એનો નીચેનો હોઠ લબડી પડયો હતો. એના મોઢામાંથી લાળ જેવું કશુંક ટપકતું હતું. મેં મારી બન્ને આંખો તપાસી લીધી. એ તો એને ઠેકાણે જ હતી. હોઠ પર હાથ ફેરવ્યો તો ત્યાં કશી ભીનાશ નહોતી. એકદમ હું ભયથી ધ્રૂજી ઊઠયો. તો આ ચહેરો કોનો ? કોઈ કાચની બીજી બાજુથી મને જોઈ રહ્યું હશે ? કે પછી આ બધી મારા મનની જ ભ્રાન્તિ ! હું બોલવા ગયો. 'કણ્ડકર.' મારા શબ્દો ચારે બાજુથી પડઘાઈને પાછા આવ્યા. હું સફાળો ઊભો થઈ ગયો. જોયું તો આખી બસ ખાલી હતી. મને થયું કે ઊંઘમાં હું ઊતરવાનું ભૂલી ગયો હોઈશ. આથી હું ઊઠીને બારણા તરફ વળ્યો. પણ બસ તો ઝડપથી દોડી રહી હતી. એની ગતિના આંચકાથી હું પાછો સીટ પર ફસડાઈ પડયો. મેં ડ્રાઈવરની સીટ તરફ જોયું તો ત્યાં કોઈ હોય એવું લાગ્યું નહિ. કદાચ ડ્રાઇવર કશુંક લેવા નીચે વળ્યો હશે. પછી ભયના માર્યા મેં એ તરફ નજર કરી નહિ. બસ દોડી રહી છે કે નહિ તેની ખાતરી કરવા મેં બારીની બહાર નજર કરી તો ચારે બાજુ મેદાન હતું. એકે વૃક્ષનો અણસાર સરખો નહોતો. એકાએક પંખીઓનું એક ટોળું, કિકિયારી કરતું, ઉપરથી પસાર થયું ને એનો લાંબો પડછાયો છવાઇ ગયો. પવન વાયો ને એવી તો ધૂળ ઊડી કે આંખ સામે બધું એકાકાર થઈ ગયું. થોડીવાર રહીને આંખો ખોલી તો દૂર દૂર એક શહેર હોય એવો ભાસ થયો. એનાં મકાનો એકના પર એક ટેકવ્યાં હોય એવું લાગતું હતું. કોઇક વાર જાણે એ પવનમાં ડોલતાં પણ લાગતાં હતાં. એ બધાં હમણાં પડી જશે કે શું એવી ભીતિથી હું કંપી ઊઠયો. પછી બસ એક ઢોળાવ ઊતરવા લાગી ને નીચે ને નીચે જતી ગઈ. ચારે બાજુએ ડુંગરની ધાર જાણે ભીંસી નાખતી હોય તેમ નજીક ને નજીક આવવા લાગી. ઢોળાવને કારણે કે કેમ પણ બસની ગતિ એકદમ વધી ગઈ હતી. ડુંગરોએ દૃષ્ટિસીમાને આવરી લીધી હતી, આથી પેલું શહેર દેખાતુ બંધ થઈ ગયું હતું. બસ થોડીવાર રહીને ફરી ખુલ્લા અવકાશમાં આવી. મેં જોયું તો રસ્તાની ધારે થઈને મોટું પશુઓનું ધણ જઈ રહ્યું હતું. બસ એટલા તો વેગથી જતી હતી કે પશુઓનાં માત્ર કાળાં ટપકાં જ દેખાતાં હતાં. એમાંના એકાદ બે તો કદાચ બસ નીચે ચગદાયાં પણ હશે, કારણ કે મને આછા ચિત્કાર જેવું કશુંક સંભળાયું હતું. આ પછી મેં હિંમત કરીને ડ્રાઈવરની સીટ તરફ જોયું તો ત્યાં કશાક આકારનો ભાસ થયો.

ટુરિસ્ટો માટેની બસમાં હોય છે. તેવું લાઉડસ્પીકર આ બસમાં હશે એની મને ખબર નહોતી. પણ એ લાઉડસ્પીકરમાંથી કોઈક કશું કહી રહ્યું હતું. મેં એ સાંભળવાનો પ્રયત્ન કર્યો, પણ પવનના સૂસવાટામાં મને કશું સંભળાયું નહિ. ખૂબ પવન હોવા છતાં મેં બારીની બહાર મોઢું કાઢીને જોયા કર્યું. કોઈ વાર એકલદોકલ માણસ દેખાયાં હોય એવું લાગે પણ એની ખાતરી કરવા જાઉં ત્યાં તો બસ ખૂબ આગળ નીકળી ગઈ હોય. થોડીવાર થઈને બસ એકાએક ડોલવા લાગી. મને લાગ્યું કે કોઈ મોટો વળાંક આવ્યો હશે. હું સળિયાને પકડીને સમતુલા જાળવીને બેઠો. મેં રસ્તા પર આગળ નજર કરી તો લોકોનું મોટું ટોળું સામેથી આવી રહ્યું હોય એવું મને લાગ્યું. બસને પૂરપાટ દોડી રહેલી જોવા છતાં એમાંનું કોઈ સહેજે ય બાજુએ ખસતું નહોતું. બસ તો એ ટોળાંની નજીક ને નજીક ધસ્યે જતી હતી. મને તમ્મર આવ્યાં. મેં આંખો બંધ કરી દીધી. એક મોટો આંચકો આવ્યો. મને લાગ્યું કે હું ક્યાંક શૂન્યમાં ફંગોળાઇ રહ્યો હતો. મેં આંખો ખોલી. જોયું તો હું બસની રાહ જોતાં ટોળાં વચ્ચે ઊભો હતો. ત્યાં બસ આવી, ટોળાંએ મને ધકેલ્યો. હું એ ઊભેલા માણસોની વચ્ચે દબાઈને ઊભો રહ્યો. હું મારી આગળના માણસની માત્ર પીઠ જ જોઈ શકતો હતો. બસ ચાલવાની ગતિનો પણ મને અનુભવ થતો નહોતો...

# ભાષા અને ફિલસૂફી : માઇકેલ ડુફ્રેઇનની દષ્ટિએ

(૨૬ માં અંકથી ચાલુ)

સુરેશ જોષી

માનવીઓ વિચારોને ખાતર જીવે છે અને મરે છે. વિભાવના જ લાગણીને નામ આપીને જગાડે છે. શબ્દો નથી બોલાતા ત્યાં સુધી બધું રમત જેવું હોય છે. શબ્દ બોલાયા પછી બધું બદલાઈ જાય છે. આમ ભાષા અર્થમાં વસ્તુલક્ષિતાનું આરોપણ કરે છે અને સંક્રમણ દ્વારા સમૂહજીવનને શક્ય બનાવે છે. આ સમૂહજીવન મનનું તેમ જ સમાન આશયોનું બનેલું હોય છે. જે આત્મલક્ષી છે તેને પણ અભિવ્યક્ત કરી શકાય છે, અને એ રીતે એ વસ્તુલક્ષિતા તરફ આગળ વધે છે, કારણ કે એ એવો અર્થ રજૂ કરે છે જેનું સંક્રમણ થઈ શકે છે. Intelligibility એ Logical assertionsનો જ વિશિષ્ટાધિકાર નથી.

Intelligence is the consciousness of this Logos and not the *manipulation* of a tool, because language is no longer a tool when it is used for genuine communication, that is to say, when it does not serve merely to make someone do something, but rather offers something to be known and understood.

જે રીતે માનવીઓ બોલતા હોય છે તેથી એ હકીકત પ્રમાણિત થાય છે કે ભાષા એ બુદ્ધિએ પોતાના હેતુ ખાતર ઉપજાવી કાઢેલું ઓજાર નથી જેના પર બુદ્ધિ પછીથી પોતાનું નિયન્ત્રણ સ્થાપી દે. વાસ્તવમાં હું બોલતો હોઉં છું ત્યારે હું જ મારું બોલેલું છું. હું મારા શબ્દ જોડે એકરૂપ થઈ જાઉં

છું. હું બોલું છું ત્યારે હું જેને વિશે બોલતો હોઉં છું તેનાથી થોડે અન્તરે રહું છું. પણ મારી ચેતના અને મારી ભાષા વચ્ચે સહેજેય અન્તર હોતું નથી: હું જે ભાષા વાપરું છું તેની જોડેની કડી બની જાઉં છું. અલબત્ત, ઓજાર વિશે પણ એવું બનતું જ હોય છે: વાહન હાંકનાર વાહન જોડે એકરૂપ બની જાય છે, જેમ સવારી કરનાર ઘોડા સાથે એક થઈ જાય છે તેમ. માનવી કુદરતને વશ વર્તે છે તે એના પર શાસન ચલાવવાને માટે (બેકન). ઓજારને અધીન થઈને માનવી વર્તે છે તે પોતાનો ઓજારના પર કાબૂ છે તેની પોતાને ખાતરી કરાવવા. વાહન સાથે એનો હાંકનાર એક થઈ જાય છે તે વાહનને પોતે જ્યાં ઇચ્છતો હોય ત્યાં લઈ જવા માટે. પણ હું જ્યારે બોલતો હોઉં છું ત્યારે મારે જ્યાં જવું હોય ત્યાં જઈ શકું એવી સ્થિતિ હોય છે ખરી? મારી બુદ્ધિમત્તા પોતાના હાથમાં initiative અને નિયન્ત્રણ રાખી શકે છે ખરી?

આ પ્રશ્નનો જવાબ હા અને ના બન્નેમાં આપી શકાય. એનો આધાર જે આશયથી હું પ્રવર્તતો હોઉં છું તેના પર રહે છે. હું કશું કહેવાનું હોય નહીં તો ય વાતો કરવાની શરૂ કરી શકું. કશું કહેવાનું પહેલેથી નક્કી કર્યા વિના કે એ વિશે કશો વિચાર કર્યા વિના હું બોલતો હોઉં એમ પણ બને. ભાષા આમ સંકેતોનો વિનિમય છે, અર્થોનો નહિ. શિષ્ટાચારનો વિનિમય આપણે શી રીતે કરતા હોઇએ છીએ? ભાષા માહિતી આપવાને માટેનું સાધન હોય છે ત્યારે પણ એ વિશે કશો વિચાર કરતા નહિ હોઇએ એવી રીતે પણ એ બોલી શકાય છે. કોઈ મને મારી જન્મતિથિ પૂછે તો હું વિચાર્યા વિના યાંત્રિક રીતે જવાબ આપી દઉં. પણ મેં જે માહિતી આપી હોય તેને આધારે મારી વય જાણ્યા પછી એ સાંભળનાર વિચાર કરીને કશી ટીકા કરી શકે. 'તમારી વય આટલી મોટી હોય તો તો હવે તમારે માટે સુધરવાનો અવકાશ ઝાઝો રહ્યો નથી.' કોઇ એવી ટીકા કરે એવું અનુમાન તો હું કરી શકું. આમ વિચાર કર્યા વગર પણ માણસ બોલી શકે; ઊર્મિથી અવરુદ્ધ થઇને માણસ બોલતો અટકી જાય તેમાં ય એવું જ બનતું હોય છે.

પણ કોઇક વાર જુદી જ પરિસ્થિતિ ઊભી થાય છે. મારે કંઇક એવો વિચાર પ્રકટ કરવો છે જેને માટે તૈયાર કે રૂઢ એવો કોઇ ભાષાપ્રયોગ હાથવગો નથી. એવી પરિસ્થિતિમાં હું ખંચકાઉં છું, યોગ્ય શબ્દો મેળવવા ફાંફાં મારું છું. ફરીથી બોલવાની શરૂઆત કરું છું, તોતડાઉં છું કે પછી ખૂબ વાચાળ બનીને વધારે પડતું બોલું છું. ઘણાં વક્તાઓ વિચારતા નથી

હોતો ત્યારે એની ખોટ વાચાળતાથી પૂરી કરે છે। આમ હું મારી જાતને ભાષાને સોંપી દઉં અને ન સોંપી દેવાને માટે સાવધ રહું એ બન્ને જરૂરી બની રહે છે. અનુવાદ કરતો હોઉં છું ત્યારે પ્રકટ કરવાનો વિચાર તો આવેલો જ હોય છે, પણ બોલતી વખતે એવું નથી થતું. મારે ચોક્કસપણે શું કહેવાનું હોય છે, હું શું વિચારતો હતો તેની મને ઘણીવાર બોલ્યા પહેલાં ખબર પડતી હોતી નથી; અને મેં શું કહ્યું તે વિશે હું જે બોલ્યો તેને હું જે વિચારતો હતો તેની જોડાજોડ મૂકયા વિના નિશ્ચિતપણે કહી શકતો નથી. મારા શબ્દો મારા વિચારને કસોટીએ ચઢાવે છે; અને મારા વિચાર મારા શબ્દોને કસોટીએ ચઢાવે છે. આ બોલનાર અને વિચારનો સમ્બન્ધ કસબી અને ઓજાર વચ્ચેનો હોય છે તેવો નહિ, પણ કસબી અને એ જે કરવા ઇચ્છે છે તેની વચ્ચેના સમ્બન્ધ જેવો હોય છે.

ચિત્રકારને પણ કશુંક કહેવાનું હોય છે–શબ્દોથી નહિ, રંગોથી. એને શું કહેવું છે તે એ જાણતો હોય છે ખરો? તમે એને ચિત્રકામ કરતો જુઓ. એ થોડી રેખાઓ દોરે છે, પછી રંગોનો ઉપયોગ કરે છે; પછી જે કર્યું તે વિશે વિચારે છે; પછી વળી થોડો સુધારો વધારો કરે છે: વળી એને તપાસે છે. આ વ્યવહાર તે trial and errorના સ્વરૂપનો છે એમ કહેવું પણ બરાબર નથી. જે નવું પગલું ભરવામાં આવે છે તે એના આગલા પગલાથી નિયન્ત્રિત અને પ્રેરિત થયું હોય છે. જે આગળ કર્યું હોય તેને એ પૂરેપૂરું ભૂસી નાખતો હોય ત્યારે પણ આવું જ બને છે આ દરેક પગલાને અમુક વિચાર કે અમુક જરૂરિયાતના સંદર્ભમાં તપાસવામાં આવે છે. એ ચિત્રકારના ચિત્તમાં હોય છે. પછી અમુક ક્ષણ આવે છે ત્યારે એ એકાએક બોલી ઊઠે છે; "હવે બરાબર થઈ ગયું, કામ પૂરું થયું." ત્યારે વાસ્તવિક પદાર્થ અને મનની કલ્પનાના પદાર્થ વચ્ચેની અભિન્નતા સિદ્ધ થઈ ચૂકી હોય છે.

પણ આ 'આદર્શ પદાર્થ' આખરે શું હોય છે? એ કાર્ય સિદ્ધ કર્યા પહેલાં આ આદર્શને જાણતો હોતો નથી. આવી જ પ્રક્રિયા વિચાર અને બોલાતા શબ્દ વચ્ચે ચાલી રહી હોય છે. પણ એ કંઈક વધારે ત્વરિત હોય છે એટલું જ. હુસેર્લે કહ્યું છે તેમ કશુંક સૂચવવાનો કે કહેવાનો આશય ભાષા એને ભરી દે ત્યાં સુધી ઠાલો જ રહે છે. આ આશય શો હતો તેની ખબર પણ એના સિદ્ધ થયા પછીથી જ પડે છે. કેટલીક વાર એ સિદ્ધ થયેલો લાગતો નથી; શબ્દો દગો કરી ગયા હોય એવું લાગે છે. હું જે બોલી ગયો તે મારે

નહોતું કહેવું એવું મને લાગે છે. આથી જ કવિઓ અને ફિલસૂફો બોલતા જ રહે છે, અભિવ્યક્તિની એમની પ્રક્રિયા અવિરત ચાલ્યા જ કરે છે. એક કૃતિ સિદ્ધ થયા પછી પણ એમની આ શોધ ચાલુ જ રહે છે.

આવી કંઇક વિક્ષુબ્ધ અવસ્થામાં વિચાર પોતાને પ્રકટ કરે છે. આ અર્થમાં કોઈ એમ કહી શકે કે બુદ્ધિમત્તાનો દોર વાણી પર ચાલતો હોય છે. પણ એ વાણીની ઉપર રહીને શાસન ચલાવતી નથી. કળા જેમ એના ઓજાર પર ચલાવે છે તેમ બનતું નથી. કારણ કે વિચાર ભાષાની બહાર પોતાને ઓળખતો નથી. ભાષા જ એને જગાડે છે અને સ્થિર કરે છે. વિચાર એ સાહજિકતા અને સભાનતાનું વિલક્ષણ મિશ્રણ છે; It precedes itself in the words, in words that it finds,, it is itself reflected in these words, ઓગસ્ટ કોંતેએ ઘણા વખત પહેલા કહેલું, "Words are always richer in meanings than we believe; wisdom as old as humankind is deposited in them. આ અર્થમાં ડુફ્રેઇન કહે છે તે સાચું છે : Philosophy is always philology. ભાષા એક ઓજાર છે એમ કહેવું હોય તો ભલે કહો, પણ એ ઓજાર પોતે પોતાનું વિચારી લેનારું ઓજાર. ભાષાના આ પાસા પર વિચાર કરવો જરૂરી છે.

રચાઈ ચૂકેલી અને આપણા ઉપયોગ માટે હાથવગી એવી ભાષા વિશે થોડું વિચારીએ. બોલવું એટલે ભાષામાં પ્રચ્છન્ન રહેલા આશયને પુનઃ સક્રિય બનાવવો. આ શક્ય છે એનું કારણ એ છે કે ભાષાના સંકેતો સાથે meaning અને signitfcance વળગેલા હોય છે. પણ જરા વધારે ચોક્કસ બનીને વાત કરીએ તો સૌ પ્રથમ ભાષાના બંધારણનો, એના elementary syntactical forms નો, વિચાર કરવો જોઈએ. આ દરેક ભાષામાં સમાન હોય છે? આવું સર્વસામાન્ય બંધારણ હોય તો ય એને બુદ્ધિ જ પ્રકટ કરતી હોય છે; બુદ્ધિ વિભાવનાઓને સ્પષ્ટ કરી આપે છે.

પણ અહીં કયા પ્રકારની. બુદ્ધિમત્તા પ્રકટ થતી હોય છે? અમુક કોઈ એક વ્યકિતની બુદ્ધિમત્તા નહિ જે ભાષા બોલતો હોય છે, એનો વિનિયોગ કરતો હોય છે; એ તો impersonal intelligence હોય છે. એ વ્યક્તિને જગાડે છે. અને બુદ્ધિમત્તાને માર્ગે દોરે છે. અહીં Maurice Pardines એ કરેલા પૃથક્કરણ તરફ ધ્યાન દોરવું જોઇએ. Modern

Logic inherence જે આલેાચના કરે છે તેવી આલેાચનાને એ મળતું આવે છે. એ એમ સૂચવે છે કે The modern procedure in respect to the logic of predicates is but a refined expression of the spontaneous processes of the common language. Natural language અને Artificial language of formal systems વચ્ચેનેા ભેદ બહુ મેાટેા નથી. બીજીનાં મૂળ પહેલીમાં જ હેાય છે. કેાઈ પણ પ્રકારની કૃત્રિમ ભાષાને માટેની irreducible meta-languagese બની રહે છે.

કાંઈ નહિ તેા ભારતીય–યુરેાપીય ભાષાઓમાં પાયાનું બંધારણ એક જાતનું છે. એમાં કર્તા અને ક્રિયાપદનેા સમ્બન્ધ હેાય છે. આ સમ્બન્ધ વિશે Pardines કહે છે : This relation should not be interpreted as the attribution of a predicate to a subject, but as the attribution of a subject to a predicate. અનુભવમાં તેા predicate જ આપેલું હેાય છે, subject તેા predicateમાં સૂચિત છે એ રીતે વિચારથી રચાતેા હેાય છે. આ સિદ્ધાન્તના સમર્થનમાં એક હકીકત રજૂ કરી શકાય. દરેક ભાષામાં પ્રથમ શબ્દેા તેા ક્રિયાસૂચક જ હેાય છે. The first operation consists in substantifying these verbs. અંગ્રેજીમાં 'to hum' પ્રયેાગનેા વિચાર કરેા. એમાં verbal nounનેા પણ સારી રીતે ઉપયેાગ થતેા હેાય છે. 'I'll do the talking myself', 'Let me do the driving' 'ક્રિયાપદમાં substantive હેાય જ છે. દા. ત. 'It is the thunder which thunders Impersonal verbsની રચનામાં આ સ્પષ્ટ દેખાઇ આવે છે. આપણે 'Rain' કે, 'That is rain' નહીં, પણ 'it rains' કહીશું. 'આકાશ ભૂરું છે એમ કહીએ છીએ ત્યારે substantive તે predicateથી તદ્દન જુદું છે. આમ છતાં આપણે આકાશની જ ભૂરાશ વિશે બેાલતા હેાઈએ છીએ.

આ predicateના substantificationથી શું સૂચિત થાય છે ? એમાં જે તત્ક્ષણ આપેલું છે તેને ઉલ્લંઘી જવાના વિચારનેા પ્રયત્ન દેખાય છે. મારા માથા પરનેા ભૂરેા રંગ કે આકાશમાં થતી ગર્જના આમ તેા કશાં મહત્ત્વનાં નથી, પણ એ પુનરાવર્તન પામતી ક્રિયાઓ બની રહે છે કે એમને ફરીથી એ રૂપે રજૂ કરી શકાય છે ને જે શક્તિમાંથી એ ઉદ્ભવતાં હેાય છે

તેના જાણે સાક્ષીરૂપ બની રહે છે. ગર્જના આપણામાં આશ્ચર્ય જગાડે છે ને કોઈ દેવને માન આપતા હોય એવું વલણ આપણે દાખવીએ છીએ. એવી રીતે ભૂરો રંગ એક દ્યુતિમય શક્તિ બની રહે છે જેની કવિઓ કવિતા રચે છે.

Nominal sentenceની રચનાથી શું સૂચવાય છે? નામ કાર્ય કરવાને સમર્થ એવા કર્તાને સૂચવે છે અને nominal sentence આ કાર્યને એના કર્તા સાથે જોડે છે. Pardines કહે છે. 'In this way the relation of the subject to the predicate is basically a causal relation. Predicateની વાસ્તવિકતાનો પાયો Subjectમાં જડી રહે છે. આમ language is penetrated by rationality. એમ બને કે આ કાર્યકારણ ભાવ માત્ર animism ના સ્વરૂપનો હોય, પણ Animism is a melody of language and hence of thought. એવું મેકસમૂલરનું વિધાન સ્વીકાર્ય બનશે ખરું? એવું કોઈ ભાગ્યે જ માનશે. The thunder thunders, pinks are pink, the rapids are rapids જેવા પ્રયોગોમાં પુનરુકિતઓ માત્ર નથી. 'સૂરત શહેરનું નામ સૂરત છે.' એવા પ્રકારની પુનરુક્તિ બહુ બહુ તો એ ગણાય. એમાં કાર્યકારણભાવનો નિર્દેશ છે. 'Pinks are Pink' કહું છું ત્યારે ફૂલમાં એવું કશુંક છે જે એના રાતા રંગને સમજાવે છે, જેમ કારણ કાર્યને સમજાવે છે તેમ. ત્યારે Physics ને તપાસવાની એક ભૂમિકા હું ચીંધું છું; વાસ્તવમાં કર્તા તે કારણરૂપ વસ્તુ છે. આ બધામાં પાયાનો ભાષાકીય સમ્બન્ધ તે કાર્યકારણ સમ્બન્ધ છે, Inherenceનો સમ્બન્ધ નથી. આવી વિચારણાને પરિણામે Pardines ભાષાને 'It involves a fallacious ontological commitment' એવા દોષમાંથી મુક્ત કરે છે. એ કહે છે, "The subtantive does not designate a substance, whose essence we could know independently of this predicate. instead, it merely gives a substantial reality to a phenomenon of experience expressed by the predicate." આને કાર્યકારણના સમ્બન્ધના પાયા પર મૂકીને એ કહી આપે છે. ભાષામાં involve થયેલા બધા જ સમ્બન્ધોનાં મૂળ કાર્યના કારણ સાથેના કે કારણના કાર્ય સાથેના સમ્બન્ધમાં જોઈ શકાય. અનુભવની શૃંખલાઓમાં બુદ્ધિગમ્ય અનુભવોમાં આ દેખાતું હોય છે. આમ ભાષામાં બુદ્ધિતત્ત્વ ક્રિયાશીલ થતું હોય છે એનો પણ પુરાવો મળી રહે છે. predicate ને subject સાથે જોડો છો કે તરત જ Predicate is no longer felt, it is thought. To costruct

the subject is the same thing as to think the predicate: And this thinking is already a logical thinking, since it brings into play the principle of causality.

હવે આથી એક ડગલું આગળ વધીએ. ભાષાના બંધારણમાં વરતાતી આ બુદ્ધિની ક્રિયાશીલતાની ભૂમિકાની પહેલાં પણ ભાષામાં વિચારનું Rudimentary manifestation બતાવવાનું શક્ય છે. ભાષાના બંધારણમાં આવિષ્કૃત થતું બુદ્ધિમત્તાનું તત્ત્વ તે જે પદાર્થ જોડે એને કામ પાડવાનું છે તેના સમ્બન્ધમાં પ્રવૃત્ત થનારું તત્ત્વ છે આ પદાર્થ મારા મનમાં પ્રશ્નો ઊભા કરે છે, જેના જવાબો શોધવા મારી બુદ્ધિ પ્રવૃત્ત થતી હોય છે. પણ એની પ્રાથમિક જરૂરિયાત એ છે કે એ પદાર્થ મારી આગળ રજૂ થવો જોઈએ. મને એની ઉપસ્થિતિનું ભાન થવું જોઈએ; એની આગળ હું કેવળ ઉપસ્થિત હોઉં તે બસ નથી; એ તો કોઈ ઊંઘતો માણસ પણ ઉપસ્થિત હોઈ શકે. ચેતનાના પ્રકાશમાં જ એ પદાર્થ ઉદ્‌ભાસિત થતો હોય છે; પડદો અથવા આવરણ ચિરાઈ જાય છે સાર્ત્રના શબ્દોમાં જે in-itself છે તેનો અન્ધકાર નષ્ટ થાય છે અને જગત આવિષ્કૃત થાય છે. પછીથી હું કહી શકું છું, "કશુંક છે." પણ એ શું છે? એની મને હજી ખબર નથી. જે દેખાય છે તે છેતરામણું અને ગૂંચવણભર્યું પણ હોઈ શકે. આથી મારે એ વિશે શોધ ચલાવવી પડે છે આને પરિણામે એનું objective significaton રચાતું આવે છે, પણ એનું બિમ્બ ઊભું થવું જોઈએ અને એણે કશાકની ઉપસ્થિતિની મને સાહેદી આપવી જોઈએ. આથી કાન્ટે કહ્યું, 'The imagination is the common root both of intuition and of the conept."

આ અંગે માનવીની ઉપસ્થિતિની તેમ જ એનાં initiativeની પણ જરૂર રહે છે. એને વાણીની અપેક્ષા તો રહે જ છે. હું પદાર્થનું નામ પાડું છું ત્યારે જ મારી અને એ પદાર્થની વચ્ચે અવકાશ ઊભો થાય છે. જેમાં એ પદાર્થ મારી સમક્ષ પ્રતિભાસિત થઈ ઊઠે. આથી જ તો ભાષા વિશે માનવીને હંમેશા આશ્ચર્ય થતું રહ્યું છે; એથી જ તો ભાષામાં એ સૃષ્ટિના સર્જકના જેવા ગુણોનું આરોપણ કરતો રહ્યો છે. શબ્દ કાંઈ પદાર્થને ઉપજાવતો નથી, પણ એને એ અન્ધકારમાંથી જાણે ઝડપી લે છે. કશાક સાહજિક ચમત્કારથી એ એની ઉપસ્થિતિને આપણી આગળ પ્રકટ કરી દે છે. નામ દઈને કશુંક evoke કરવું એટલે એને હાજર કરી દેવું.

કાલ્પનિક અને વાસ્તવિક વચ્ચેનો ભેદ કાંઈ એટલો બધો નથી. આપણો રોજ–બ–રોજનો જીવનક્રમ આ ભેદને વધારે પડતો કરી મૂકે છે અને આપણને કઠોર વાસ્તવિકતાનાં વજન અને પ્રતિરોધનો અનુભવ કરાવે છે.

પણ નામના incantation ની ક્ષણે તો જાણે શબ્દ પદાર્થની ઉપસ્થિતિને અનિવાર્ય બનાવતો હોય એવું લાગે છે. બાશેલાર્ડનું આ પ્રખ્યાત વાક્ય સંભારો, "The bouquets of flowers are the bouquets of the names of flowers." આ કક્ષા પછીથી, હાઈડેગર કહે છે તેમ, જગત અને પૃથ્વી વચ્ચેનો સંઘર્ષ શરૂ થાય છે. આ પછીથી જે વાસ્તવિક છે તેની essential otherness એની કઠોરતા, એની અપારદર્શકતા આપણી આગળ પ્રકટ થવા લાગે છે. આથી Dufrene કહે છે : The qualities of what is present can manifest themselves only in this presence, and the presence is attested to by the image, and the evocation of the image supposes the human voice, the word that convokes the day : the world opens only at the open sesame of speech. આમ છતાં એ નથી ભૂલવાનું કે શબ્દ આ શક્તિ પ્રયોજી શકે છે તેનું કારણ એ છે કે જગત એને એમ કરવાની શક્તિ આપે છે. કાલ્પનિક જો વાસ્તવિકતાની ભ્રાંતિ ઊભી કરી શકે છે તો એનું કારણ એ છે કે જગત સૌ પ્રથમ પોતાને Image દ્વારા જ રજૂ કરે છે. પણ વધારે મહત્ત્વની વસ્તુ એ છે કે આ Images Significant હોય જ છે અને તે એવી રીતે કે ઉપસ્થિત જ અર્થનો પર્યાય બની રહે છે. આ હકીકતને અનેક રીતે સમજી શકાય, કારણ કે Image નું સ્વરૂપ સન્દિગ્ધ છે. આપણા ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષો સાથે સમ્પૃક્ત images જે એ પ્રત્યક્ષો પરનું ભાષ્ય પૂરું પાડીને પ્રત્યક્ષીકૃત પદાર્થોના અર્થને સમૃદ્ધ કરી આપે છે. એમ કરતાં કરતાં આ પ્રકારની Imagesને સ્વપ્નમાંની images થી જુદી પાડી શકાય, જે આપણી આકૃષ્ટ ચેતનાને સ્તબ્ધ કરે છે. જે કાલ્પનિક છે તે હંમેશા અવાસ્તવિક છે એવું નથી. અથવા જરા વધુ ચોકસાઈથી કહીએ તો જે અવાસ્તવિક છે તે નોખું પડી જતું કે normal થી જુદું છે એવું નથી. એ વાસ્તવિક તરફ જવાનું એક સાધન પણ હોઈ શકે. It can fulfill those empty intentions that animate perception. અહીં unreal કરતાં પ્રશ્ન prereal નો છે. It is a constant anticipation of the real without which

the real would be but a spectacle without spatial or temporal thickness. પણ હજી સહેજ આગળ વધીએ. પ્રત્યક્ષને તીવ્ર બનાવનારી આ image સાથે આપણે પ્રત્યક્ષને માટે પણ અવકાશ રાખવો જોઇએ.

આ પ્રત્યક્ષીકરણ તે Images સિવાય બીજું શું છે? પણ હવે આ Images વાસ્તવિકને ખણ્ડિત કે ક્ષત કરતી નથી; અને એને વિશીર્ણ પણ કરતી નથી જેથી કરીને વાસ્તવિક તે અવાસ્તવિક બની રહે. વાસ્તવિકને in-itselfના અંધકારમાંથી માત્ર બહાર ખેંચી કાઢવામાં આવ્યું હોય છે. એથી એ આપણે માટે અસ્તિત્વમાં આવે છે; આપણાથી બન્યા વિના કોઈક રીતે એ પોતે જ પોતાને પ્રસ્તુત કરે છે. if Ulysses conjure up dead heroes, or Mallarme' the flower, it is because the great abyss itself or the springtime, being the potent images they are, invite them them to do so.

આમ કહેવાનો અર્થ એ થયો કે જગત પણ આપણી સાથે બોલતું હોય છે; એનો જવાબ વાળવા જતાં જ આપણે ભાષાની શોધ કરતા હોઈએ છીએ; કારણ કે જગત જે images આપણી આગળ રજૂ કરે છે તે મહત્ત્વથી હોય છે. અને તેમ છતાં એ imageનો અર્થ તે રસેલ જેને 'knowledge about' કહે છે તે પ્રકારનો હોતો નથી એથી ઊલટું, આ 'knowledge about'માં જે પ્રકારનો અર્થ હોય છે તે તો વિજ્ઞાન અને ટેકનોલોજી સાથે સંકળાયેલા empirical reflectionને કારણે પ્રાપ્ત થતો હોય છે. એના વિરોધમાં, જગત જે images આપણી આગળ રજૂ કરે છે તેનો અર્થ તે immanent sense છે, 'knowledge in' છે. એની દ્વારા જગત પોતાને એક સમગ્રતાને રૂપે ઉદ્‌ઘોષિત કરે છે.

આ સંદર્ભમાં સમુદ્ર, પૃથ્વી, પર્વતો, આકાશ, અરણ્ય જેવી સાદી છતાં ભવ્ય imageનો ખ્યાલ કરી જુઓ. અહીં સમુદ્ર એટલે અગાધ અને વિક્ષુબ્ધ એવી ગર્તા નથી? હાઈડેગરે કહ્યું છે તેમ એ 'unceasingly tears open its own depths and unceasingly flings itself in to them" અને પૃથ્વી વિશે એ કહે છે. 'And as for earth, it is that which without effort and fatigue, from out of the superior tranqility of great riches produces and bes-

આ images તે લાગણીઓ પણ હોય છે એમાં જે polyvalence રહ્યું હોય છે તેનું કારણ એ છે કે માનવી આ બધાં પરત્વે હજી જાણે જગતમાં નિમજ્જિત અવસ્થામાં રહ્યો હોય છે, એ હજુ basis અને groundની વધુ નિકટ રહ્યા હોય છે. આ દૂર રાખીને જોવાની images નથી. એ અર્થમાં તો એને સાચી રીતે Pre-imager કહેવી જોઇએ, કારણ કે કોઈ સુવ્યવસ્થિત દૃશ્યના રૂપમાં એ હજી રચાઈ હોતી નથી. એમાં ગર્ભિતરૂપે વિજ્ઞાનનું અસંદિગ્ધ વિશદ representation અને rigorous manipulation રહ્યું હોય છે તો સાથે સાથે fables અને જુદે જ રસ્તે ફંટાઇ ગયેલું જ્ઞાન પણ હોય છે.

આ Preimagesની અવસ્થામાં માનવી જોવા કરતાં અનુભવતો હોય છે. પણ આ અનુભવમાં intentionality તો રહી જ હોય છે, feeling is not irremediably alienated in its own subjectivity. માનવીને જે સ્પર્શી જાય છે તેને, એની પ્રત્યે જે બોલે છે તેને, એ અનુભવે છે. પણ એમાંય પૃથ્વીની અમુક મુખાકૃતિની કલ્પના કરી લેવાની રહે છે. The names do not designate exactly either thing or person. They are names nothing but names, but sacred names.

જે ભાષા દ્વારા જગત પોતાને આપણી આગળ ઘોષિત કરે છે તે તો આપણી લાગણી સાથે રહી જ હોય છે. લાગણી પોતાને શબ્દો દ્વારા પ્રકટ કરતાં કરતાં જ પોતાને Image રૂપે crystalize પણ કરે છે. આ Preimages હજી એવી અવસ્થામાં હોય છે જેથી અમુક નિશ્ચિત નિયત પદાર્થને ચીંધી બતાવાતો નથી. આથી એનામાં એક પ્રકારનું Polyvalence હોય છે; પણ એને જ કારણે અનેક પ્રકારનાં સાદૃશ્ય વિરોધો અને રૂપકો કવિતામાં શકય બને છે. આ પ્રકારની અલંકાર-યોજના ભાષાના ક્ષેત્રને વિસ્તારે છે એટલું જ નથી. They are rather the very substance of language. બૉદલેર જ્યારે એની પ્રિયતમાને ઉદ્દેશીને કહે છે, "You are a beautiful autumn sky, clear and rose-colured." અહીં જે identification એ સૂચવે છે તેને કોઈ રીતે વિભાવનમૂલક conceptual કહી શકાય નહિ. એનું મૂળ અનુભૂતિમાં છે જે શરદના આકાશ અને પ્રિયતમા બન્નેને કારણે ઉદ્ભૂત થાય છે. એને શરદના આકાશ

આ images તે લાગણીઓ પણ હોય છે એમાં જે polyvalence રહ્યું હોય છે તેનું કારણ એ છે કે માનવી આ બધાં પરત્વે હજી જાણે જગતમાં નિમજ્જિત અવસ્થામાં રહ્યો હોય છે, એ હજુ basis અને groundની વધુ નિકટ રહ્યા હોય છે. આ દૂર રાખીને જોવાની images નથી. એ અર્થમાં તો એને સાચી રીતે Pre-imager કહેવી જોઇએ, કારણ કે કોઈ સુવ્યવસ્થિત દૃશ્યના રૂપમાં એ હજી રચાઈ હોતી નથી. એમાં ગર્ભિતરૂપે વિજ્ઞાનનું અસંદિગ્ધ વિશદ representation અને rigorous manipulation રહ્યું હોય છે તો સાથે સાથે fables અને જુદે જ રસ્તે ફંટાઇ ગયેલું જ્ઞાન પણ હોય છે.

આ Preimagesની અવસ્થામાં માનવી જોવા કરતાં અનુભવતો હોય છે. પણ આ અનુભવમાં intentionality તો રહી જ હોય છે, feeling is not irremediably alienated in its own subjectivity. માનવીને જે સ્પર્શી જાય છે તેને, એની પ્રત્યે જે બોલે છે તેને, એ અનુભવે છે. પણ એમાંય પૃથ્વીની અમુક મુખાકૃતિની કલ્પના કરી લેવાની રહે છે. The names do not designate exactly either thing or person. They are names nothing but names, but sacred names.

જે ભાષા દ્વારા જગત પોતાને આપણી આગળ ઘોષિત કરે છે તે તો આપણી લાગણી સાથે રહી જ હોય છે. લાગણી પોતાને શબ્દો દ્વારા પ્રકટ કરતાં કરતાં જ પોતાને Image રૂપે crystalize પણ કરે છે. આ Preimages હજી એવી અવસ્થામાં હોય છે જેથી અમુક નિશ્ચિત નિયત પદાર્થને ચીંધી બતાવાતો નથી. આથી એનામાં એક પ્રકારનું Polyvalence હોય છે; પણ એને જ કારણે અનેક પ્રકારનાં સાદૃશ્ય વિરોધો અને રૂપકો કવિતામાં શકય બને છે. આ પ્રકારની અલંકાર-યોજના ભાષાના ક્ષેત્રને વિસ્તારે છે એટલું જ નથી. They are rather the very substance of language. બૉદલેર જયારે એની પ્રિયતમાને ઉદ્દેશીને કહે છે, "You are a beautiful autumn sky, clear and rose-colured." અહીં જે identification એ સૂચવે છે તેને કોઈ રીતે વિભાવનમૂલક conceptual કહી શકાય નહિ. એનું મૂળ અનુભૂતિમાં છે જે શરદના આકાશ અને પ્રિયતમા બન્નેને કારણે ઉદ્ભૂત થાય છે. એને શરદના આકાશ

૧૬ એતદ્ માર્ચ ૮૦

અને પ્રિયતમા બન્નેની image દ્વારા સમજી શકાય, આ રીતે લાગણી કાવ્યોચિત ભાષાને તેમ જ Mythની ભાષાને ઉદ્દીપ્ત કરે છે.

Myth અને કવિતા વચ્ચે નિકટનો સમ્બન્ધ છે તે નિર્વિવાદ છે Myth તે વસ્તુલક્ષી જ્ઞાન નથી, objective knowledge એ એક પ્રકારનો મુક્ત વિકાસ છે. આથી જ તો Imagesને Kerenyi mythologemes કહે છે. Jung એને archetypes કહે છે એણે કહ્યું છે તેમ (These images) are revelations of the pr conscious soul and as such have a vital significance, Kerenyi એ કહ્યું છે તે સાચું છે, "It is the world itself which speaks by means of the "symbol".

મહત્ત્વનો મુદ્દો આ છે : જગત આપણી સાથે બોલતું હોય છે, એ આપણી પાસે આવે છે અને પોતાને શબ્દોની જાળમાં પકડાવા દે છે. આ એક બિન્દુ છે જ્યાં જગત પોતાને આપણી આગળ પ્રકટ કરે છે. where what is spoken is itself speaking ચેતનાનો જગત સાથેનો આ વ્યવહાર હુસેર્લની દૃષ્ટિએ transcedental Logic તપાસવા ઇચ્છે છે.

અહીં એક ગેરસમજને ટાળવાની છે : Communication is not unity" આવી myth ને કેટલીકવાર આદિમચેતના સાથેની એકતાની સાહેદીરૂપે રજૂ કરવામાં આવે છે તે યોગ્ય નથી; પણ જો એકતાનો કશો અર્થ હોય તો તે શેલિંગ જેને protohistory કહે છે તેમાં જ શોધી શકાય, પણ એને વિશે તો આપણે કશું જાણતા નથી, એટલું જ નહિ પણ એને વિશે કશું જાણવાનું પણ નથી, કારણ કે જગત સાથેની એકરૂપ એવી ચેતના તે જગતમાં લુપ્ત થઈ ગયેલી ચેતના જ હોઈ શકે. એ પાષાણ જેવી મૂક અને અન્ધ જ હોઈ શકે. myth અને કવિતા તો discourse કહેવાય માણસ બોલવાનું શરૂ કરે છે કે તરત જ અળગો પડી જાય છે. જો myth અને કવિતામાં જગત સાથેની એકતા રાખવા જાય તો એ એકતા તે lived unity બની રહે નહિ. Ricoeur કહે છે તેમ: primitive man is already man split off and separated.

If language manifests this rupture through which subjectivity is constituted, it presupposes always the

possibility of a communication પછીથી જગત અને માનવી વચ્ચેના સમ્બન્ધની દાર્શનિક સમસ્યા ઊભી થાય છે. જગત જે અર્થ imageથી રજૂ કરે છે તેને ગ્રહણ કરવા માટે એમ માની લેવાની જરૂર પડે છે કે માનવી આ અર્થ માટે ટેવાયેલો છે. આ ભાષા સમજવા માટે અને પછી બોલવા માટે માનવી અને જગત વચ્ચે ભૂમિકા હોવી જોઈએ.

natural Language તે કોઈ કૃતક ભાષા નથી જેના દ્વારા વ્યક્તિ પોતાને અભિવ્યક્ત કરે છે. હાવભાવ, ચિત્કાર અને આંસુને signals કહેવાય sign નહિ. એનાથી વિચારો ઉદ્દીપ્ત થતાં નથી પણ કાર્ય કરવાને પ્રવૃત્ત થવાય છે. વળી એથી superficial જ વ્યક્ત થાય છે. કોઈ કલાકાર પોતાને અભિવ્યક્ત કરે છે એમ કહીએ છીએ ત્યારે એ સાવ જુદી જ વાત હોય છે. એની ભાષા જેટલી ઓછી Expressive એટલે કે વધારે reticent, વધારે વિવેકપૂર્ણ, વધારે બિનંગત તેમ એની અભિવ્યક્તિ વધુ ઉત્તમ. એ પોતાને વિશે જેટલે અંશે ઓછું બોલે તેટલે અંશે એ પોતાને વધુ અભિવ્યક્તિ કરે.

Natural Language is niether organized by intelligence, nor animnated by feelings. It does not express man's nature, but nature itself. કવિને મન બોલવું એટલે પોતાની દ્વારા જગતને બોલવા દેવું. વાલેરીએ કહ્યું છે તેમ કવિનો અવાજ તે એનો પોતાનો નથી.

"('It') is the voice of the waves and the woods."

આમ કવિતા તે Natural Language છે. કવિતા જ મૂળ ભાષા છે. સાચી ભાષા છે. ભાષાવિજ્ઞાની યેસ્પર્સન અને ફિલસૂફ શેલિંગે પણ આવું જ કહ્યું છે. એ સાચી ભાષા છે કારણ કે એ જે અર્થનું વહન કરે છે તે બીજી કોઈ રીતે કહી શકાતો નથી; અને એ જગત પોતે જ બોલતું હોય તેવી ભાષા છે.

ગદ્યમાં બુદ્ધિ વ્યાપારશીલ બને છે, પણ હાઈડેગર ગદ્ય અને પદ્ય વચ્ચે જે અન્તર કલ્પે છે તે વધારે પડતું છે. ગર્તા, રાત્રિ, આકાશ, પૃથ્વી જેવી ભવ્ય imlage ને માટેનાં નામો તે દેવોનાં નામો પણ છે. એમાં cosmogony અને theogona નું વિચક્ષણ મિશ્રણ છે. આની પછી જુદી જુદી શક્તિઓનાં નામો આવે છે, મરણ, વાસના, યુદ્ધ, આ બધાં પણ કશાંક

દૈવી તત્ત્વને ચીંધે છે. આ પછીથી આ શક્તિઓનું secularization થાય છે ને આપણે physice અને ontologyની વિભાનાનાઓ સુધી આવી પહોંચીએ છીએ. Fraenkel કહે છે: Profound ontological speculations are set down in the verses of Hesiod; and yet he would never have been able to conceive or formulate such speculations in an open and unciphered conceptual language. ફિલસૂફી પણ સોક્રેટિસના સમય પહેલાંની એ first consmogoniesની ભાષામાંથી પ્રેરણા મેળવતી રહી છે.

આમ ગદ્યમાં હમેશા કવિતા રહી હોય છે, કારણ કે કવિતા આખરે કાંઈ કવિઓનો વિશિષ્ટ અધિકાર નથી. જે કોઈ અપ્રતિરોધ્ય અંકુશોના પ્રભાવ નીચે બોલનાર અને પોતે જે બોલે છે તેનાથી પોતે જ ચકિત થનાર તે કવિ, 'હું તને ચાહું છું' એવું સાદુ રેઢિયાળ વાકય બોલનાર પણ જો એ વાકય જાણે એનામાંથી કોઈએ આંચકી લીધું હોય, જો એ શબ્દો બોલાયા પછી એના મુખમાં વિલક્ષણ સ્વાદ મૂકી જતા હોય, પ્રથમ માનવી પ્રથમ વાર બોલતો હોય એ રીતે જો એ શબ્દો બોલાયા હોય, એના ઉચ્ચારણ માત્રથી એની આગળ એક નવું વિશ્વ ખૂલી ગયાનો અનુભવ થતો હોય જેમાંનું બધું જ ક્ષણભર તો આ પ્રેમમાં સહકારી અને સાક્ષીરૂપ બની રહેતું હોય તો એ શબ્દો બોલનારો પણ શું કવિ નથી? પ્રમાણભૂત વાણી માત્ર મૌલિક જ હોય છે.

પણ વાણી નામે પ્રમાણભૂત હોતી નથી. સામાન્ય ગપસપ કે વાતચીત પ્રમાણભૂત નથી હોતાં એમ કહેવું પણ કેટલે અંશે સાચું છે? જે વાતચીતમાં ચિન્તનનું નામનિશાન નહિ, જે નરી ટેવવશ કે યાન્ત્રિક હોય તે પણ કશુંક અણધાર્યું અણચિન્તવ્યું કહી દેતું હોય છે. આપણે હવામાનની જ વાતો કરતા હોઈએ ત્યારે ય જગતમાં પ્રવર્તી રહેલા ઋતનો નિર્દેશ નથી કરતા? શિષ્ટાચાર જાળવવા પૂરતું બોલતા હોઈએ છીએ ત્યારે ય નાગરિકતાનાં ધોરણો સાથે મેળ પાડતા હોઈએ છીએ. રોજ-બ-રોજના જીવનના પ્રવાહમાં જે ભળી જાય છે તે કાંઈ એટલા જ કારણે પ્રમાણભૂતતા ખોઈ બેસે છે એવું થોડું જ કહી શકાશે? આ બાબતમાં ક્રોચે કહે છે તે સંભારવા જેવું છે.

Poetry is language in its purest essence People have thought this first and poetic language later came

to be perverted and degraded into a practical language, a more utilitarian instrument, and that only the impact of the genius could cause language from time to time to be rediscovered by some of the elect. But no, language is never perverted...even in the course of lively conversation and in epression of daily life one can see the words being rehewed and invented by the imagenation and then it that poetry flowers.

ભાષાની અધોગતિ થાય છે ખરી? ભાષાવિજ્ઞાનીઓ કહે છે કે એ ઘસાઈને જુદા-જુદા ત્રણ સ્તર પર ક્ષીણ થઈ જાય છે.

phonological level (as witnessed by the principle of economy), syntactical level (as seen in the (simplication of Grammatical structures), sementic level (as emplified by standardaization of metaphors).

આમ છતાં આ ક્ષીણતાને દૂર ન જ કરી શકાય એવું નથી. ભાષાઓ ઘરડી થાય, પણ સાવ મરી પરવારે નહિ; એમનામાં નવા જીવનનો સંચાર કરવાનો કોઈ ઉપાય તો હોવો જ જોઈએ. વિજ્ઞાનના વિકાસથી એને નવી શક્તિ અને સમૃદ્ધિ પ્રાપ્ત થાય. physics વિશેનું પુસ્તક એ નરી ગપસપ નથી એ કશુંક કહેવા માટે લખાયું હોય છે. એક નવા વિશ્વ માટે વાત કરવા માટે એ નવી ભાષાનો પ્રવેશ કરાવે છે. આ વિશ્વ (humanized by objective concepts and technical procedures) જેતે Heyee? ગદ્યનું જગત કહે છે. અહીં માનવીના હાથમાં બધાં સૂત્રો રહ્યાં હોય છે. વિચાર અને હાથના આ ચક્રવર્તીપણાનો આધાર મનુષ્યના જગત સાથેના સામાન ભૂમિકાના સમ્બન્ધ પર રહયો હોય છે, એમાં જગતને પદાર્થોની અમુક પ્રકારની વ્યવસ્થારૂપે નહિ, પણ જીવીને જાણવામાં આવે છે.

કવિતા પણ સામાન્ય ભાષામાં નવા પ્રાણનો સંચાર કરે છે, એ reactivates the primitive language એ કવિતાની આદિમ અવસ્થા છે.

એ રોજ-બ-રોજની ભાષાને અવળીસવળી કરી નાખે છે માહિતીનુ વહન કરવાની સામાન્ય યોજનામાં એ ભંગાણ પાડે છે. રૂપક શબ્દો શબ્દો વચ્ચેના નવા સમ્બન્ધો જોડે એટલું જ નહિ, પણ કાવ્યનું પદ તે ઘટકોની રેખાચિત વ્યવસ્થા નથી, એથી એ પોતાને એક સમગ્રતારૂપે રજૂ કરે છે.

જેમ logical formelism છે તેમ poetic formalism પણ છે બંને ભાષામાં rigour અને jullnes લાવવા મથે છે. બંનેને એના નિયમો હોય છે. એ નિયમો પ્રારમ્ભમાં યાદૃચ્છિક લાગે પણ વાસ્તવમાં એ એવા હોતા નથી. એનાથી ભાષામાં truth અને veracity આવે છે. આ નિયમો કાવ્યમાં નવી ભાષા ઘડી આપે છે જેમાં જગત એનાં મૂર્ત પાસાંઓ સહિત અભિવ્યક્ત થાય છે.

મનુષ્ય અને જગત વચ્ચેના પ્રાથમિક વ્યવહારનાં સાધનરૂપ કવિતા તે ભાષાનું સૌ પ્રથમ રૂપ છે, એમાં ભાષાનું preconceptual signilicance તત્ક્ષણ અનુભવી શકાય છે. વાણી વડે જગતની ઉપસ્થિતિને રચી દઈ શકાય છે. જગતને અને માનવીને જે ભાષા જોડે છે તે એને જગતથી છૂટો પણ પાડે છે. એનું કારણ કદાચ એ છે કે એ જગતથી છૂટો પડી જ ચૂકયો હોય છે. આ વિચ્છેદને પ્રમાણિત કરતું ચિન્તન ભાષામાં અન્તરનિહિત રૂપે રહ્યું જ હોય છે. પણ હવે કવિમાં એ પહેલાંની મુગ્ધતા રહી નથી, સરળતા રહી નથી, *He* no lenger devotes himself only to evoking and celebrating the world. હોલ્ડરલીન મલાર્મે અને એલિયટ જેવા કવિઓ પોતાને પોતાની શક્તિ વિશે તથા પોતાની ભાષાના અર્થ વિશે સાશંક બનીને પ્રશ્નો પૂછતા હોય છે. હવે કવિતા કવિતા વિશેની બને છે. શૃંખલાની બે જુદી જુદી કડીઓ એ પ્રકટ કરે છે : Language is the nourishing tie that joins man to the world and it is also the means yor man to imancipate himself and to affirm his will to power. માનવી વસ્તુઓને જાણી શકે છે અને એના પર પ્રભુત્વ મેળવી શકે છે કારણ કે સૌ પ્રથમ એણે વસ્તુઓનાં નામ પાડયાં હોય છે. એ વસ્તુઓને નામ આપી શકે છે કારણ કે વસ્તુઓ એની આગળ પોતાને પ્રકટ કરે છે. કવિ આ જાણતો હોય છે અને એની કવિતા આ જ કહેતી હોય છે અને એની કવિતા આ જ કહેતી હોય છે. કવિતા ભાષાનો પ્રશ્ન ઊભો કરે છે અને એ સમસ્યાનું પોતાની આગવી રીતે નિરાકરણ કરે છે.

આમ છતાં જો કવિતા આદિ શબ્દ હોય તો એ છેલ્લો શબ્દ તો નથી જ કારણ કે ફિલસૂફી હજી કવિતા તરફથી દરમ્યાનગીરી કરી શકે તેમ છે પણ ફિલસૂફી માત્ર વિચારીને રહી જાય છે, કવિતા તે કહે છે. કવિતા ભાષા વિશેની ફિલસૂફી નથી, એ પોતે જ ભાષા છે, original and ever mysterious.

# ધ કેન્યોન રિવ્યૂ

( ૧૯૩૯–૧૯૭૦ )

રોબી મેકાલે

અનુ. કેતન મહેતા

ઈ. સ. ૧૯૩૯ માં કેન્યોન કૉલેજમાં માત્ર સાડા ત્રણસો વિદ્યાર્થીઓ હતા. ઓહાયોના પરા વિસ્તારમાં પ્રકૃતિના સાન્નિધ્યમાં એક ટેકરી પર આ કૉલેજ આવી હતી. ઓહાયોને સેવા આપનારા રાજકારણીઓ અને ક્લર્જીમેન બદલ તેની નોંધ લેવાઈ હતી. તે વખતે જ્હોન ક્રો રેન્સમ એકાવન વર્ષની ઉમરે અંગ્રેજીના પ્રોફેસર તરીકે નિમાયા હતા. સાહિત્ય પ્રત્યેના આધુનિક વલણને કારણે વાન્ડરબિલ્ટ યુનિવર્સિટી તેમને છોડવી પડી હતી. તેમણે ચાર કાવ્ય-સંગ્રહો અને 'ધ વર્લ્ડ્ઝ બોડી' નામનો વિવેચનસંગ્રહ બહાર પાડયા હતા. તેમની દૃષ્ટિએ વિવેચનની આધુનિક પદ્ધતિઓ વડે સાહિત્યના પુનર્મૂલ્યાંકનની જરૂર એ યુગમાં સવિશેષ હતી. ગોર્ડન ચાલ્મર્સ કેન્યોન સંસ્થાના મહત્ત્વાકાંક્ષી, યુવાન પ્રમુખ હતા. તેમની પત્ની રોબર્ટા કવયિત્રી હતી. ૧૯મી સદીના 'એડિનબર્ગ રિવ્યૂ' અને 'બ્લેકવૂડઝ'ની પરંપરામાં કોઈ સામયિક હોવું જોઈએ એમ શ્રીમતી ચાલ્મર્સને લાગતું હતું. રોબર્ટ લોવેલ, રેન્ડોલ જેરેલ અને પીટર ટેલર જેવા મારા મિત્રોની જેમ હું પણ ત્યાં ગયો. રેન્સમ ઉત્તમ શિક્ષક છે એવી વાત મેં સાંભળી હતી.

બીજાં બધાં લિટલ મેગેઝીનની જેમ 'કેન્યોન રિવ્યૂ' પણ અતિશય ઉત્સાહ, ખૂબ જ મહત્ત્વાકાંક્ષાઓ અને થોડા પૈસાનું પરિણામ હતું. આ સામયિકનું જમા પાસું રેન્સમની અને સહમંત્રી ફિલીપ રાઈસની મેધા હતી. ન્યૂયોર્ક જેવા સ્થળેથી ખૂબ દૂર આવેલા ઓહાયોના એક નાના ગામમાં આવું મહત્ત્વનું સામયિક પ્રગટ થઈ શકે એ ભાવના પણ સાથે હતી. જ્યાં સુધી ટપાલ વિતરણની વ્યવસ્થા હોય ત્યાં સુધી સામયિક ગમે ત્યાંથી શરૂ કરી શકાય

એમ રેન્સમ માનતા હતા. તે જમાનામાં મહત્ત્વના સાહિત્યિક સામયિક તરીકે 'પાર્ટિઝન રિવ્યૂ'ની ગણના થતી હતી. રેન્સમની દૃષ્ટિએ 'પાર્ટિઝન' કેંક અંશે છીછરું અને ટ્રોટસ્કીઅન હતું.

દરેક દૃષ્ટિએ રેન્સમ રૂઢિચુસ્ત હતા. હસતો ચહેરો, મિતભાષીપણું, દક્ષિણના ગૃહસ્થોમાં જોવા મળતું સૌજન્ય, ઉચ્ચ શિક્ષણ, જીવન અને સાહિત્યની સુયોગ્ય પરંપરાઓ બદલ આદર તેમનામાં હતાં. પણ એક બાબતમાં તેમનું વલણ બહુ જ વિચિત્ર હતું. સાહિત્ય વિશેનાં લખાણો, સાહિત્યઅધ્યયનની પદ્ધતિઓ તેમને મન શિથિલ, નબળાં, અપ્રસ્તુત હતાં. તેમની દૃષ્ટિએ લેખકોના મનોવૈજ્ઞાનિક, જીવનચરિત્રાત્મક અભ્યાસ, તેમના જમાનાના ઐતિહાસિક લક્ષણોની તપાસ, કૃતિના ઉદ્‌ભવસ્થાનો અને તેમના પ્રભાવક બળોનો અભ્યાસ, સર્જકોના નૈતિક વલણોની સમીક્ષા—આ બધું ગૌણ હતું, મૂળ તપાસ કૃતિની થવી જોઈએ. કોઈ લેખકે ક્યારેક એના ગજાબહાર જઈને સારું લખ્યું હોય, ક્યારેક એના જમાનાની સંસ્કૃતિથી વિરુદ્ધ લખ્યું હોય, ક્યારેક કૃતિના દેખીતા અર્થોથી વિરુદ્ધ લખ્યું હોય તો પણ એની જાણ કૃતિનિષ્ઠ અભ્યાસ દ્વારા થઈ શકે. નવ્ય વિવેચના એટલે આ પ્રકારની વિવેચના. રેન્સમ જે પ્રકારની વિવેચનામાં આસ્થા રાખતા હતા તે વિવેચનાનું મુખપત્ર 'કેન્યોન રિવ્યૂ' બની રહ્યું.

આ સામયિકના રજતજયંતી વિશેષાંક વખતે મેં રેન્સમ અને રાઈસના આશયોને ધ્યાનમાં રાખીને પુરોવચનમાં લખ્યું હતું : 'કેન્યોન રિવ્યૂએ ક્યારેય સંપાદકીય નીતિની જાહેરાત કરી નથી, ખરીતો બહાર પાડ્યો નથી તો પણ આ સામયિકની નીતિ બહુ સ્પષ્ટ હતી રેન્સમે એક વખત કહ્યું હતું. 'આપણા યુગમાં એક આવકાર્ય ઘટના એ બની કે આપણે સાહિત્યવિવેચન તરફ વળ્યા. સાહિત્યના ઇતિહાસના બીજા કોઈ પણ ગાળામાં વિવેચના આવી પ્રગલ્ભ, સૂક્ષ્મ અને સારી પેઠે મૂળિયાં નાખીને સ્થિર થયેલી જોવા મળી નથી.' રેન્સમની દૃષ્ટિએ આ સામયિક જ્યારે શરૂ થયું ત્યારે એ યુગ સર્જનાત્મક સાહિત્યનો નહિ પણ મૂલ્યાંકન અને વિવેચનની નવતર સૂઝનો યુગ હતો. સર્જનાત્મક આવિષ્કારોનો નહિ પણ સાહિત્ય વિશેની સભાનતાનો યુગ હતો. આ નવી ક્ષમતાઓ પ્રગટ કરવાનું કાર્ય કેન્યોન રિવ્યૂએ બજાવવાનું હતું.

ખરેખર આ નવું જ હતું. જે લેખકો તાજેતરમાં નવ્ય વિવેચનનો વિરોધ કરે છે અને 'અજ્ઞાનની તરફદારી' કરતા જે લેખો લખે છે તેમણે યાદ રાખવું

જોઈએ કે ૧૯૩૦ પહેલાં અમેરિકામાં સત્ત્વશીલ વિવેચન બહુ ઓછું હતું. 'કલાકાર જે કરી રહ્યો છે તેનાં પરિણામેા પ્રત્યે બુદ્ધિજીવીઓનો રસ પૂરેપૂરેા જાગૃત થવા માંડ્યો એમ એડમન્ડ વિલ્સને કહ્યું હતું, આ રસ અત્યાર સુધી ન હતેા. કેન્યેાન રિવ્યૂ માત્ર નવ્ય વિવેચનનું મુખપત્ર છે એવી પત્રકારેાની વાતમાં તથ્ય નથી. ઈ. સ. ૧૯૩૯ માં તેા કેાઈપણ બુદ્ધિશાળી વિવેચક નવી જ ઘટના હતેા, અને આ બધા વિવેચકેાની વિવિધતાને વર્ષો સુધી આ સામયિકે ઉત્તેજન આપ્યું હતું.'

હું માનું છું કે અમેરિકાના લિટલ મેગેઝીનેાના ઇતિહાસમાં રેન્સમ સંપાદિત કેન્યેાન રિવ્યૂની ગણના આર. પી. બ્લેકમર, લાયેાનેલ ટ્રિલીંગ, વિલિયમ એમ્પ્સન, રિચાર્ડ એલમાન, રેાબર્ટ પેન વેારેન, ઇરવીંગ હેા, કલીન્થ બ્રુકસ, કેનેથ બર્ક જેવા વિવેચકેાનાં લખાણેા છાપનારા સામયિક તરીકે જ થવાની છે. પણ આ સામયિકમાં ડીલન ટેામસ, ડેલ્મેાર શ્વાર્ત્સ જેમ્સ ડિકી, જ્યેાર્જ સેફેરિસ, જહેાન બેરીમેન, રેાબર્ટ લેાવેલ, રેાબર્ટ ફિટ્ઝજેરાલ્ડ, વેાલેસ સ્ટીવન્સ, રેન્ડેાલ જેરેલ, ઓડેન, રેાબર્ટ ગ્રેવ્ઝ જેવા પ્રખ્યાત કવિઓને સ્થાન મળ્યું હતું એ હકીકત ધ્યાનમાં રાખવી ઘટે. બર્તોલ્ટ બ્રેખ્ટનાં કેટલાંક નાટકેા પહેલી વખત અહીં પ્રગટ થયાં હતાં. તે વખતે અમેરિકામાં અપરિચિત એવા પાસ્તરનાકની વાર્તા પણ અહીં પ્રગટ થઈ હતી. રેન્સમના તંત્રીપણા હેઠળ આ સામયિકમાં ૧૯૪૦ થી ૧૯૬૦ સુધી કેટલુંક ઉત્તમ સર્જનાત્મક સાહિત્ય પ્રગટ થયું હતું. કેટલુંક, બધું નહિ. આ સામયિકની બીજી બાજુ પણ હતી. ટી. એસ. એલિયટની કૃતિઓ અહીં જોવા ન મળી ( તેના મરણ અગાઉ મેં તેમની સાથેની એક મુલાકાત પ્રગટ કરી હતી એ અપવાદ ). સેાલ બેલેાને ઠંડેા આવકાર મળ્યેા હતેા. ફ્રેંચ અસ્તિત્વવાદીઓની ઉપેક્ષા કરવામાં આવી હતી. બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછી ખાસ ધ્યાનાર્હ બનેલા ઇટાલીના વાર્તાલેખકેા સામે દૃષ્ટિપાત કરવામાં આવ્યો ન હતેા. લેાર્કાની કૃતિ પ્રગટ થાય, નેરુદાની નહિ. જોહન વેઈનની એક વાર્તા પ્રગટ થઈ હતી પણ યુદ્ધોત્તર કાળમાં તીખા તરુણેા તરીકે જાહેર થયેલા બ્રેઈન, ઓસ્બોર્ન, એમિસને કયારેય સ્થાન મળ્યું ન હતું. ગ્રેહામ ગ્રીન કે ફ્રાન્ક એા'કેાનર પણ નહીં.

રેન્સમને કથાસાહિત્ય પ્રત્યે ઝાઝેા આદર નહિ. આ સ્વરૂપ જરૂરી પણ મેાટે ભાગે કંટાળાજનક. રેન્સમ વાર્તાનવલકથા ઝાઝી વાંચે પણ નહિ. ૧૯૫૦ના ગાળામાં તેમણે મને કહ્યું કે મેં એક નવેા લેખક શેાધી કાઢ્યો છે. કેાઈ

કારણસર તેણે ઉપનામ તરીકે જાપાનીઝ પીણાનું નામ ધારણ કર્યું છે. 'સાકી' એ 'Sake' નથી અને એચ. એચ. મનરો પહેલા વિશ્વયુદ્ધમાં મરણ પામ્યો હતો એ વાત મેં તેમને જણાવી નહીં. રેન્સમની આ મર્યાદાએ કેન્યોન રિવ્યૂના બીજા તંત્રી બનાવવામાં મને મદદ કરી.

મને વિવેચન પ્રત્યે આદર હતો, કેન્યોન રિવ્યૂની પરંપરા ચાલુ રાખવા હું માગતો હતો. પણ રેન્સમે જેમનાં લખાણો પ્રગટ કર્યાં હતાં તેમનાં કરતાં ઓછા પ્રતિષ્ઠિત વિવેચકોમાં મને રસ હતો. હું કવિઓનો વધુ સમાદર કરવા માગતો હતો, મારી સંપાદનદૃષ્ટિ રેન્સમની તોલે ન આવી શકે એ જાણવા છતાં. પણ મુખ્યત્વે તો કથાસાહિત્યના ક્ષેત્રે નવી પ્રતિભાઓ કેન્યોન રિવ્યૂમાં મારે ચમકાવવી હતી. ૧૯૫૦ થી ૧૯૬૦ ના દાયકાનાં અંતિમ વર્ષોમાં ૧૯૬૦–૭૦ ના દાયકાના શરૂઆતનાં વર્ષો કથા–સાહિત્ય માટે આશાસ્પદ હતા. બેલો, ચીવર, અપડાઇક પ્રતિષ્ઠિત થઈ ચૂકયા હતા. આઈઝાક સીંગર અને બર્નાર્ડ માલામુડ ઉત્તમ સર્જન કરી રહ્યા હતા. હબસી લેખકોમાં રાલ્ફ એલિસનની 'ઈન્વીઝીબલ મેન' સીમાચિહ્ન રૂપ બની ગઈ હતી. કેરુઆક અને બીજા બીટ લેખકો ધ્યાન ખેંચી રહ્યા હતા.

રેન્સમના તંત્રીપણા હેઠળ કેન્યોનમાં દક્ષિણ અમેરિકાના લેખકો–રોબર્ટ પેન વોરેન, ફ્લાનરી ઓ'કોનર, એન્ડ્રુ લાયટલ જેવા–પ્રત્યે કૂણો ભાવ પ્રગટ થતો હતો. સાહિત્યના સારા સામયિકમાં કોઈ લેખકને ઇતિહાસકારો અને બીજા ભાવકો પાસેથી સ્વીકૃતિ મળે તેના દાયકા અગાઉ સ્વીકૃતિ મળવી જોઈએ એવી મારી માન્યતા હતી અને આજે પણ છે. આવાં ગાર્દ સંજ્ઞાનો અર્થ આ છે, પછી ભલે તંત્રીઓએ એ સંજ્ઞાનો અર્થ 'પ્રયોગ ખાતર પ્રયોગ' તરીકે ઘટાડ્યો હોય. સાહિત્યિક સામયિકે ગર્ટ્રુડ સ્ટેઈન, યુજિન જોલાસ કે ડોનાલ્ડ બાર્થેલામ જેવાની સાહિત્યિક વિચિત્રતાઓ છાપવાને બદલે ભાવિ હેમિંગ્વે, ફૉકનર કે મેરિયન મૂરની આરંભની રચનાઓ છાપવી જોઈએ. આ એક માત્ર ફરજ નથી પણ મુખ્ય ફરજ તો ખરી.

એટલે ૧૯૬૦ ની આસપાસનાં વર્ષોમાં હું ૧૯૭૦ પછીનાં વર્ષોની અપરિચિત પેઢીની પ્રતીક્ષા કરતો હતો. સાહિત્યનાં ઘણાં સામયિકો આ આશા રાખતાં હોય છે, બધાને અડધી જ સફળતા મળે છે. મારા પહેલા શિક્ષક અને માર્ગદર્શક ફૉર્ડ મેડોક્સ ફૉર્ડ હતા. સારા સંપર્કો, ઉત્તમ રુચિ અને યોગ્ય

ઈએ, વાચન પણ ઝટ પૂરું થાય તેવું હોવું જોઈએ. એટલું જ નહિ પણ .ટા ભાગના બુદ્ધિજીવી અમેરિકનોને સર્જનાત્મક લખાણો કરતાં રાજકીય, સામાજિક, માહિતીપ્રદ લખાણોમાં વધુ રસ પડી રહ્યો છે. એટલે ખૂબ જ યાપક ધોરણે વંચાતાં સાહિત્યિક સામયિકની જગ્યા વર્તમાનપત્રમાં આવતી કટારો લે એ બહુ સ્વાભાવિક લેખાયું. 'ધ ન્યૂયોર્ક રિવ્યૂ ઑવ બૂક્સ'માં ઢગલાબંધ સમાચારો મળે. વિયેટનામ વિશે મેરી મેકાર્થી શું માને છે વગેરે વગેરે. ન્યૂયોર્કના બંદર પર ઓલિવર ટ્વિસ્ટના છેલ્લા હપતાઓ લઈ આવતાં વહાણોની પ્રતીક્ષા કરતાં ટોળાં ઊભાં હોય એ દિવસો ખતમ થઈ ગયા. વાચકોને તો હવે એ જાણવું છે કે છેલ્લા અઠવાડિયે વૉશિંગ્ટનમાં શાંતિકૂચ થઈ એ વિશે નૉર્મન મેઈલરના પ્રત્યાઘાતો કેવા છે.

આમ છતાં આ બધાની કશી અસર સાહિત્યના 'લિટલ મેગેઝીન ઉપર પડી નથી એ સુખદ ઘટના છે. આવા સામયિકને ઉત્સાહની, દરિદ્રતાની, સ્વતંત્રતા છે. બહુ મર્યાદિત પણ સમાનધર્મા વાચકોના જૂથ માટે એ પ્રગટ થાય છે, તદ્દન ખરાબ કૃતિ કે ઉત્તમ કૃતિ પ્રત્યે સહિષ્ણુ વલણ રાખવામાં આવે છે. પ્રવર્તમાન રુચિ કે ફેશનના પ્રત્યેક નિયમની તે અવગણના કરી શકે છે, વૉશિંગ્ટન ઉપર બૉમ્બ પડે તો તેની ચિંતા તે કરતું નથી. તમારે અંતરંગી કહેવું હોય તો કહો, ક્યારે એ પ્રતિભા શોધી પણ આપે. આટલા જ માટે તેનું અસ્તિત્વ.

ત્રૈમાસિકની જવાબદારી સંસ્કૃતિરક્ષકની, એટલે તેના ઉપર હમેશા આક્રમણો થવાનાં. સમાચાર તરીકે તો તેમાંથી કશું મળવાનું નહીં. ધંધાદારી પ્રેસ નવી નવી કલમોને પ્રકાશિત કરી આપે એટલે નવી પ્રતિભાઓને પોષનાર બળ તરીકે તેનો કાર્યભાર ઓછો થયો. એક જમાનામાં 'સેટરડે ઈવનીંગ પોસ્ટ' અને 'હાઉન્ડ એન્ડ હોર્ન'માં સાવ જુદી જુદી કક્ષાનાં લખાણો પ્રગટ થતાં હતાં. તેમના અનુગામીઓ માટે આ વાત સાચી નથી. હવે પ્રકાશનોમાં, ઉન્નતભ્રૂ, મધ્યમભ્રૂ, અવનતભ્રૂ જેવા જડએસલાક વિભાગો રહ્યા નથી. આ સારું છે કે ખરાબ એ જુદી વાત છે.

આ કારણોસર અને બીજાં અંગત કારણોસર મેં ૧૯૬૬ માં કેન્યોન રિવ્યૂનું સંપાદન છોડી દીધું. જ્યોર્જ લેનિંગના તંત્રીપણા હેઠળ બીજાં ચાર વર્ષ આ સામયિક ટક્યું પણ પછી આર્થિક દુરંદેશી ધરાવતાં કૉલેજના એક

સમયે ઊભી થતી યોગ્ય સમયે ઊભી થતી યોગ્ય તકને લીધે તેઓ બે સુન્દર સામયિકો બહાર પાડી શક્યા હતા. પહેલા વિશ્વયુદ્ધ લંડનમાંથી પહેલાં પ્રગટ થયેલા 'ઇંગ્લીશ રિવ્યૂ'માં હેન્રી જેમ્સ, ડી. એચ. લોરેન્સ, કોનરેડ, પાઉંડ, વિન્ધામ લૂઇસ જેવા લેખકો સ્થાન પામ્યા હતા. 'ધ ટ્રાન્સએટલાન્ટિક રિવ્યૂ' યુદ્ધોત્તર કાળમાં પારીસથી બહાર પડતું હતું, તેમાં જોયૂસ, હેમિંગ્વે કમીંગ્ઝ, પેસોસની કૃતિઓ જોવા મળતી હતી. આ બંને તેમના જમાનાનાં ઉત્તમ સામયિકો હતાં. આ પ્રકારની સફળતાનું ભાગ્યે જ પુનરાવર્તન થતું હોય છે. રેન્સમે જ્યારે કેન્યોનની સોંપણી મને કરી ત્યારે તેમણે કહ્યું : વર્ષો પછી આજે પહેલી વખત નિરાંતે ઊંઘીશ.' કદાચ પ્રતિભાશાળી સર્જકોને પોતે નકાર્યા હોય, તેમની ઉપેક્ષા કરી હોય, તેમને શોધવામાં નિષ્ફળ નીવડયા હોય એવા કારણે તંત્રીઓ અનિદ્રાના રોગથી પીડાતા હોઈ શકે. સર્જકની પ્રતિષ્ઠા જ એકમાત્ર અથવા મહત્ત્વનો માપદંડ હોય છે એવું હું માનતો નથી. મેં અસ્વીકાર કરેલા ઘણા લેખકો આજે પ્રતિષ્ઠિત બન્યા છે. એમનો અસ્વીકાર મેં કર્યો એનો મને આનંદ છે, આજે પણ તેમનો અસ્વીકાર કરું. છતાં જે સર્જકોએ પોતાની જાતને પ્રમાણિત કરી હોય તેમનો અસ્વીકાર કરવાથી કે તેમની ઉપેક્ષા કરવાથી તંત્રીને પશ્ચાત્તાપની લાગણી જિંદગીભર રહે ખરી.

આમ છતાં મને સંતોષ થવાનાં કારણો છે. મારા તંત્રીપણા હેઠળ એ જમાનામાં સાવ અપરિચિત એવા જોયસ ઓટસ, થોમસ પિન્ચોન, જ્હોન બાર્થ, વી. એસ. નાઈપોલ, ડોરિસ લેસિંગ, આર. પી. ઝાબવાલા, રીચલર, જુલિયા ઓ'ફ્રાઓલેઇન જેવા લેખકો સ્થાન પામ્યાં. વધુ જાણીતામાં ગોર્ડિમર, ફ્રાન્ક ઓ'કોનર, જે. એફ. પાવર્સ, 'ક્રિસ્ટીના સ્ટીડ, જે. વેસ્ટ, ફ્લાનરી ઓ'કોનર, સિલ્વીયા પ્લાથ, જેમ્સ ડિકી, જ્હોન બેરીમેન, વિલિયમ સ્ટેફોર્ડ, રોબર્ટ લોવેલ, રેન્ડમ જેરેલ, જેમ્સ રાઈટ જેવા સર્જકો સ્થાન પામ્યાં હતાં.

૧૯૬૦ પછી મને લાગવા માંડયું કે શુદ્ધ સાહિત્યનાં સામયિકનો યુગ આથમી ગયો છે. ઓટોમોબિલના યુગમાં વેગનના જેવો એનો ઘાટ થાય. આવું સામયિક વર્ષમાં ચાર વખત બહાર પડે, બસો પૃષ્ઠ હોય, તમારે સાંજ પરિશ્રમપૂર્વક વીતાવવી પડે. તેમાં સમાચાર ન હોય. સાહિત્ય તો ક્યારેય સમાચાર તરીકે લેખાયું જ નથી. વિક્ટોરીઅન યુગના વાચકોની વાત જુદી.

આધુનિક અમેરિકનોને એ પસંદ ન પડે. આપણે તો ફેંટાફટ જીવવાથી ટેવાઇ ગયા છીએ : તરત રસોઈ થવી જોઈએ, મુસાફરી ઝટપટ પતી જવી

જોઈએ, વાચન પણ ઝટ પૂરું થાય તેવું હોવું જોઈએ. એટલું જ નહિ પણ મોટા ભાગના બુદ્ધિજીવી અમેરિકનોને સર્જનાત્મક લખાણો કરતાં રાજકીય, સામાજિક, માહિતીપ્રદ લખાણોમાં વધુ રસ પડી રહ્યો છે. એટલે ખૂબ જ વ્યાપક ધોરણે વંચાતાં સાહિત્યિક સામયિકની જગ્યા વર્તમાનપત્રમાં આવતી કટારો લે એ બહુ સ્વાભાવિક લેખાયું. 'ધ ન્યૂયોર્ક રિવ્યૂ ઑવ બૂક્સ'માં ઢગલાબંધ સમાચારો મળે. વિયેટનામ વિશે મેરી મેકાર્થી શું માને છે વગેરે વગેરે. ન્યૂયોર્કના બંદર પર ઓલિવર ટ્વિસ્ટના છેલ્લા હપતાઓ લઈ આવતાં વહાણોની પ્રતીક્ષા કરતાં ટોળાં ઊભાં હોય એ દિવસો ખતમ થઈ ગયા. વાચકોને તો હવે એ જાણવું છે કે છેલ્લા અઠવાડિયે વૉશિંગ્ટનમાં શાંતિકૂચ થઈ એ વિશે નૉર્મન મેઇલરના પ્રત્યાઘાતો કેવા છે.

આમ છતાં આ બધાની કશી અસર સાહિત્યના 'લિટલ મૅગેઝીન' ઉપર પડી નથી એ સુખદ ઘટના છે. આવા સામયિકને ઉત્સાહની, દરિદ્રતાની, સ્વતંત્રતા છે. બહુ મર્યાદિત પણ સમાનધર્મા વાચકોના જૂથ માટે એ પ્રગટ થાય છે, તદ્દન ખરાબ કૃતિ કે ઉત્તમ કૃતિ પ્રત્યે સહિષ્ણુ વલણ રાખવામાં આવે છે. પ્રવર્તમાન રુચિ કે ફૅશનના પ્રત્યેક નિયમની તે અવગણના કરી શકે છે, વૉશિંગ્ટન ઉપર બૉમ્બ પડે તો તેની ચિંતા ને કરતું નથી. તમારે અંતરંગી કહેવું હોય તો કહો, ક્યારે એ પ્રતિભા શોધી પણ આપે. આટલા જ માટે તેનું અસ્તિત્વ.

ત્રૈમાસિકની જવાબદારી સંસ્કૃતિરક્ષકની, એટલે તેના ઉપર હમેશા આક્રમણો થવાનાં. સમાચાર તરીકે તો તેમાંથી કશું મળવાનું નહીં. ધંધાદારી પ્રેસ નવી નવી કલમોને પ્રકાશિત કરી આપે એટલે નવી પ્રતિભાઓને પોષનાર બળ તરીકે તેનો કાર્યભાર ઓછો થયો. એક જમાનામાં 'સૅટરડે ઇવનીંગ પોસ્ટ' અને 'હાઉન્ડ ઍન્ડ હૉર્ન'માં સાવ જુદી જુદી કક્ષાનાં લખાણો પ્રગટ થતાં હતાં. તેમના અનુગામીઓ માટે આ વાત સાચી નથી. હવે પ્રકાશનોમાં, ઉન્નતભ્રૂ, મધ્યમભ્રૂ, અવનતભ્રૂ જેવા જડબેસલાક વિભાગો રહ્યા નથી. આ સારું છે કે ખરાબ એ જુદી વાત છે.

આ કારણોસર અને બીજાં અંગત કારણોસર મેં ૧૯૬૬ માં કેન્યોન રિવ્યૂનું સંપાદન ત્યજી દીધું. જ્યૉર્જ લેનિંગના તંત્રીપણા હેઠળ બીજાં ચાર વર્ષ આ સામયિક ટક્યું પણ પછી આર્થિક દુરંદેશી ધરાવતા કૉલેજના એક

પ્રમુખે તેના પ્રકાશનનો અંત આણ્યો. ન્યૂયોર્ક હેરાલ્ડ ટ્રિબ્યુન અને ટાઇમ્સ લિટરરી સપ્લીમેન્ટે તેના અવસાન બદ્દલ થોડો ખરખરો કર્યો. એકત્રીસ વર્ષના ઇતિહાસમાં કેન્યોન રિવ્યૂએ પોતાની જવાબદારી સારી રીતે ઉપાડી. જ્હોન રેન્સમનો દીર્ઘ પુરુષાર્થ ફળ્યો એમ પણ કહી શકાય.*

* **Tri Quarterly** નો ૪૩ મો અંક 'લિટલ મેગેઝીન' ના વિશેષાંક તરીકે બહાર પડ્યો હતો. તેમાંથી આ લેખનો સારાનુવાદ કરવામાં આવ્યો છે.

# 'એતદ્' અંગે માહિતી

## [ ફોર્મ નં. ૪ નિયમ નં. ૮ ની રૂએ ]

| | |
|---|---|
| ૧ પ્રકાશનનું સ્થળ : | ક્યૂ – ૪, અધ્યાપક કુટીર્સ<br>પ્રતાપ ગંજ, વડોદરા–૨ |
| ૨ પ્રકાશનની સામયિકતા : | દર મહિનાની ૧૫મીએ પ્રગટ થતું માસિક. |
| ૩ મુદ્રકનું નામ : | ગિરધર તલાટી |
| રાષ્ટ્રીયતા : | ભારતીય |
| સરનામું : | તલાટી પ્રિન્ટર્સ સરદાર એસ્ટેટ<br>આજવા રોડ, વડોદરા–૧૯ |
| ૪ પ્રકાશકનું નામ : | સૌ. ઉષા જોષી |
| રાષ્ટ્રીયતા : | ભારતીય |
| સરનામું : | ક્યૂ – ૪, અધ્યાપક કુટીર્સ,<br>પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨ |
| ૫ તંત્રીઓના નામ : | ૧. સૌ. ઉષા જોષી<br>સરનામું ઉપર પ્રમાણે<br>૨. રસિક શાહ<br>૩/ઈન્ડીયા હાઉસ પેડર રોડ,<br>મુંબઈ – ૩૬<br>૩. જયંત પારેખ<br>એ/૨૭, ભગત એસ્ટેટ<br>મ. વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર,<br>મુંબઈ – ૭૭ |
| ૬ સામયિકના માલિક : | સૌ. ઉષા જોષી |

## The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

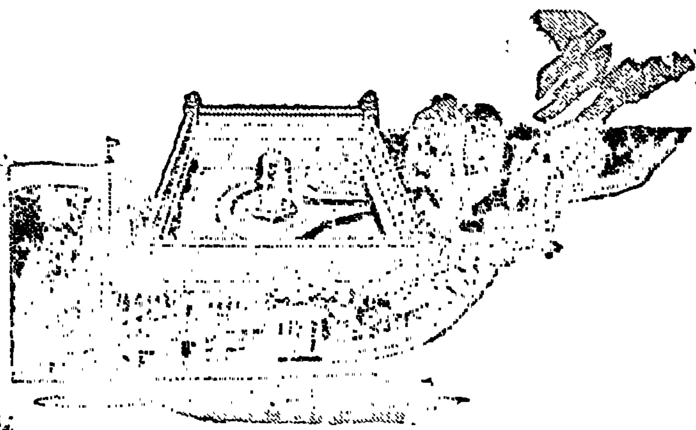
The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः।
लोकानामुपकारार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वराट्॥

*"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."*




**MAFATLAL GROUP**





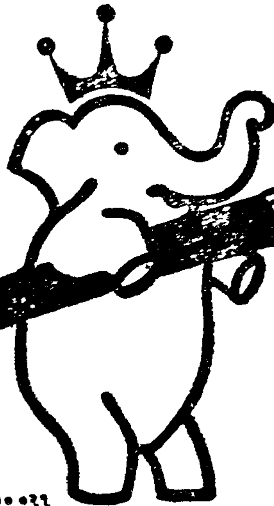
# હસ્તિ પાઇપ

## ખેડૂતોને એક વરદાન









નિર્માતા:
**પૉલિઓલેફિન્સ ઇંડસ્ટ્રીઝ લિમિટેડ**
નરીમાન પૉઇન્ટ, મુંબઇ ૪૦૦ ૦૨૧
● પશ્ચિમ જર્મનીની હેકસ્ટ એ. જી. નો રજિસ્ટર્ડ ટ્રેડમાર્ક

CHAITRA-PIL-116 GJ



## આભાર સ્વીકાર

| | |
|---|---|
| સાહિત્ય સંગમ :<br>બાવાસીદી, સુરત | (૧) તિનર બિતર : જનક નાયક : મૂલ્ય – ૭ રૂપિયા<br>(ટૂંકી વાર્તાઓ) ડિસે. ૧૯૭૯<br>(૨) ઈતરેતર : વિજયશાસ્ત્રી : મૂલ્ય–પંદર રૂપિયા<br>(ટૂંકી વાર્તાઓ) ડિસે. ૧૯૭૯ |
| આર. આર. શેઠ<br>અમદાવાદ | (૧) સ્વપ્નતીર્થ : રાધેશ્યામ શર્મા : મૂલ્ય–દસ રૂપિયા<br>(લઘુનવલ) ૧૯૭૯<br>(૨) ગુજરાતી ભાષાના ઇતિહાસની કેટલીક સમસ્યાઓ<br>હરિવલ્લભ ભાયાણી : મૂલ્ય–પાંચ રૂપિયા |
| ચૂનીલાલ ગાંધી વિદ્યાભવન<br>સાર્વજનિક એજ્યુકેશન<br>સોસાયટી, સુરત | સાહિત્ય સંસ્પર્શ : વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી<br>(વિવેચન લેખો) મૂલ્ય–ત્રીસ રૂપિયા<br>૧૯૭૯ |
| કૃષ્ણકાંત કડકિયા<br>સરસ્વતી નગર<br>અમદાવાદ | શર્વાલિક : કૃષ્ણકાંત કડકિયા<br>નાટ્યપ્રયોગની દૃષ્ટિએ ૧૯૭૯ મૂલ્ય–ચાર રૂપિયા |
| કુમકુમ પ્રકાશન<br>ગાંધી રોડ<br>અમદાવાદ | (૧) સમય સુંદર : ડૉ. રમણલાલ સી. શાહ<br>(ગુજરાત ગ્રન્થકાર શ્રેણી) મૂલ્ય–સાડા સાત રૂપિયા<br>૧૯૭૯<br>(૨) નાકર : ચીમનલાલ ત્રિવેદી<br>૧૯૭૯ મૂલ્ય–સાડા સાત રૂપિયા<br>(૩) સમાન્તર : ડૉ. રમણલાલ જોષી મૂલ્ય–અઢાર રૂપિયા<br>(વિવેચન લેખો)<br>બીજી આવૃત્તિ : ૧૯૭૬, ૧૯૭૮ |
| રાકેશ પ્રિન્ટર્સ<br>૧૬૫, મકેરીવાડ, રાયપુર<br>અમદાવાદ | અવહેલના : વજ્રમાતરી : મૂલ્ય–સત્તર રૂપિયા<br>(કાવ્યસંગ્રહ) ૧૯૭૯ |

માલિક–મુદ્રક–પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨
મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી–૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

ખેતઈ-૩૦

## નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ.)

# એતદ્

એપ્રિલ ૧૯૮૦ વર્ષ ૩ અંક ૩૦

તંત્રીઓ

**સો. ઉષા જોષી** ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨
**રસિક શાહ** ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬
**જયંત પારેખ** એ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. **વીસ**

**લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :**
સાહિત્ય સંગમ, બાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત.
જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ
પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત,' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧
વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ આણંદ.
સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.
સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.
'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.
મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

**વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :**
કુ. ઉષ્મા દીક્ષિત, ૭, અમરવિલા, ચંદ્રોદય પાસે,
આજવા રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૯.

# કાંબીકડલે

ઈન્દુ ગોસ્વામી

આવશે તો ક્યારે આવશે
મારી ભવાઈભૂંડી ભાપા
વેશમાં ક્યારે આવશે

માથે - બેડું મૂક્યા પછી તો
ચાર માંહ્યલું ચૌટુંય
તાતાથૈયા હોય છે
નથી હોતું કેવળ
આ કાંબીકડલે બાંધ્યું મન

માળવાનો મણિયારો જવા દઈએ :
બે ઘડી
ત્રીને દીવે ચાલનારો જવા દઈએ
પણ
પોપટલાકડી જેવા પેટમાં
ક્યાં લગી બહુચરાજીનો કૂકડો
બોલવા દઈએ

એક આંટો
બે આંટા
ત્રણ આંટા :
હદ્ થઈ મારાં રાંટાં પગલાંની રૈયતને
આમ રીઝવતાં રીઝવતાં

કોઈ તો માઈનો લાલ હો
જે
ઠાકરથાળીનો પજો બોલ ઝીલી લે-:

૧ એતદ્ એપ્રિલ ૮૦

ગામગરાસ નહીં
લાડીવાડી નહીં
બે પૈસામાં બાવન મળતી
બંદૂકડી પણ નહીં
એ તો ફૂટી ફૂટીને ફૈબાનું ઘર પૂછે
લૂછે ના કોઈ એમ જ આવ્યું અચરજઓછું આંસુ

આંસુ ફૂહેતાં
ટ
પ
કું
પણ ટપ્પાજીના તાલ ટેવમાં ટપકે ક્યાંથી
ઘરની અગાસી પર તો કૂતરાં આંટા મારે છે

તે મરવા દો મહારથીઓના
અવતારને
આંધળાની આંખનું ઓખાહરણ માંડવાથી

આમેય
વાનો વા તે હડકવા

જોતા નથી
વગર પૂછડીએ અહીં લોહીમાં
લાળ ભળી ગઈ છે

પછી
સપનું જોતા સૂરજની સોગઠી
કાચી મરે કે કુંવારી :
એમને મન
પાણીમાં
સાંબેલું ઊભું રહેવું જોઈએ

૨ એતદ્ એપ્રિલ ૮૦

# ભાષાવિજ્ઞાન અને સાહિત્યવિવેચન

(અત્યારની ગતિવિધિ)

હરિવલ્લભ ભાયાણી

[વડોદરાની મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટીના ગુજરાતી વિભાગને આશ્રયે ડૉ. ભોગીલાલ સાંડેસરા વ્યાખ્યાનમાળામાં તા. ૨૩-૧-૧૯૮૦ના રોજ આપેલું પહેલું વ્યાખ્યાન]

## વિષયની વ્યાપકતા અને જટિલતા : પ્રસ્તુત પ્રયાસની મર્યાદાઓ

આજના પશ્ચિમની સૌથી વધુ પ્રભાવક વિચારધારા કોઈ પણ પદાર્થ, વ્યાપાર કે ઘટનાની વસ્તુપરક તપાસને જ જ્ઞાનનો મોભો આપે છે. અંતઃસ્ફુરણા કે આત્મનિરીક્ષણ દ્વારા પ્રાપ્ત થતી જાણકારી સ્વનિષ્ઠ હોવાથી તેને તે જ્ઞાન ગણતી નથી. આની સામે બીજી કેટલીક વિચારધારાઓ એવી છે, જે અંતઃસ્ફુરણા અને આત્મનિરીક્ષણ દ્વારા મળતી જાણકારીને પણ જ્ઞાન ગણવાની તરફેણ કરે છે આધુનિક સાહિત્યવિચારમાં પણ આ વિભિન્ન દૃષ્ટિઓ જોવા મળે છે. એક વિચારપ્રવાહ એવું માને છે કે સાહિત્યની સાહિત્યિકતાનો સંપૂર્ણપણે વસ્તુપરક ખુલાસો આપી શકાય, અને તે માટે માત્ર વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિપદ્ધતિ જ કાર્યસાધક છે. તો બીજો વિચારપ્રવાહ માનવવિદ્યાઓ માટે વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિપદ્ધતિનું સામર્થ્ય સીમિત હોવાનું માને છે.

ઉપર્યુક્ત બંને પક્ષો અનુસાર થયેલા આધુનિક સાહિત્યવિચાર અને સાહિત્યવિવેચનનું સૈદ્ધાન્તિક તેમ જ કૃતિનિષ્ઠ સંશોધન–અધ્યયનનું, અંગ્રેજી તેમ જ ઈતર યુરોપીય ભાષાઓમાં મળતું સાહિત્ય અત્યંત વિપુલ છે. વિવિધ સંપ્રદાયો અને મતોને અનુસરતી સાહિત્યતત્ત્વ અને સાહિત્યકૃતિઓની વિચારણા સેંકડો ગ્રંથો અને હજારો લેખો રૂપે વિસ્તરેલી છે. આ વિષયનો લેખનપ્રવાહ

દિનપ્રતિદિન ચોમાસુ પૂરની પેઠે વૃદ્ધિ પામતો રહ્યો છે. આ સાહિત્યમીમાંસા ઊંડાણ, વ્યાપકતા અને સૂક્ષ્મતાથી થઈ રહી છે અને તે ઊંચી કક્ષાની શાસ્ત્રીયતા ધરાવવા સાથે વિભિન્ન વિદ્યાશાખાઓની તદ્‌વિદ્‌કક્ષાની જાણકારીનો ઉપયોગ કરતી જોવા મળે છે. ભાષાવિજ્ઞાન, સંસ્કૃતિવિજ્ઞાન, તત્ત્વજ્ઞાન, તર્કશાસ્ત્ર, ગણિતવિજ્ઞાન, સમાજવિજ્ઞાન, મનોવિજ્ઞાન વગેરેનો ઉપયોગ અત્યારની સાહિત્યમીમાંસામાં એટલા પ્રમાણમાં થઈ રહ્યો છે કે તેમની સહાય લીધા વિનાની સાહિત્યમીમાંસા હજી મુગ્ધતાની કક્ષાને વટાવી નથી શકી એવી પ્રતીતિ સહેજે થાય. પોતાની વિદ્યાશાખા સાથે સંલગ્ન અન્ય વિદ્યાશાખાઓની સહાય લેવાનું વલણ અન્ય માનવવિદ્યાઓમાં પણ વધી રહ્યું છે.

આ પરિસ્થિતિ પ્રસ્તુત પ્રસંગે મારા જેવા માટે મૂંઝવણભરી અને મુશ્કેલ બને છે. મારો વ્યાખ્યાનવિષય '! ભાષાવિજ્ઞાન અને સાહિત્યવિવેચન' પણ ઘણો જ વિસ્તારી અને વિવિધ શાખાપ્રશાખા ધરાવતો હોવાથી તેનું સામાન્ય સર્વેક્ષણ પણ ઘણો સમય માગી લે. આથી વિષયનાં બે ચાર પાસાંઓનો જ અહીં સ્પર્શ કરી શકાશે. આમાં પણ એક વધારેની મર્યાદા આ વિષયના અદ્યતન સાહિત્યની દુર્લભતાને કારણે ઉદ્‌ભવે છે. '૭૦ થી '૮૦ ના દસકામાં પ્રકાશિત અનેક પાશ્ચાત્ય ગ્રંથો આપણે ત્યાં અપ્રાપ્ય છે. વળી 'લેંગ્વિજ ઍન્ડ સ્ટાયૂલ', 'પોએટિક્સ ઍન્ડ થિઅરી ઑવ લિટરેચર' ('પીટીએલ'), 'જર્નલ ઑવ લિટરરી સિમેન્ટિક્સ', 'બુલેટિન ઑવ લિટરરી સેમિઓટિક્સ', 'પોએટિક્સ', 'ન્યૂ લિટરરી હિસ્ટરી', 'ફિલોસોફી ઍન્ડ રેટરિક' વગેરે જેવાં નૂતન સામયિકો પણ ક્વચિત જ હાથમાં આવે છે. આ કારણે પણ મારી ચર્ચાવિચારણામાં ઘણી ઊણપ રહેશે. અને સમગ્રપણે લેતાં મારું વક્તવ્ય બીજાઓના મત, વિચાર કે વિવરણના દોહન કે તારવણી રૂપ જ હશે. વિચારોની ચકાસણી કરવા માટે પણ જરૂરી એવું આ વિષયમાં મારું કશું સંશોધન કાર્ય નથી.

## તપાસવિષયની પ્રકૃતિ વિશે અને તપાસપદ્ધતિ બાબત મૂળભૂત મતભેદો

ભાષાવિજ્ઞાનની વિવેચન માટેની ઉપયોગિતાનો વિચાર કરતાં પ્રથમ તો આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાનના વૈવિધ્યને ધ્યાનમાં લેવું પડશે. આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાનમાં વિવિધ સંપ્રદાયો અને કેટલાક સંપ્રદાયોમાં પેટાસંપ્રદાયો છે. આ અનુસાર ભાષાવિજ્ઞાનનો આધાર લેતું વિવેચન ભિન્ન ભિન્ન સિદ્ધાંતો, રીતિ-પદ્ધતિ, મોડેલો ને અભિગમો અપનાવે છે. જેમ કે બ્લૂમ્ફીલ્ડ–અનુસારી વર્ણનાત્મક, ચૉમ્સ્કી અનુસારી સાધક–રૂપાંતરણીય, ફિલ્મોર–અનુસારી વિભક્તિ–વ્યાકરણ પર:

અવલંબતો, ઑસ્ટિન–સર્લ–અનુસરી વાક્કર્મના સિદ્ધાંતને અનુસરતો, ફ્રેન્ચ બંધારણવાદી કે સંકેતવિજ્ઞાનીય વગેરે.

વળી વિવેચન માટે ભાષાવિજ્ઞાનની પ્રસ્તુતતા કેટલી તે અંગે પણ સારો એવો મતભેદ છે. એક મતે વિવેચન માટે ભાષાવિજ્ઞાન એક અનિવાર્ય સહાયક છે. પરંતુ યાકોબ્સન જેવા, કાવ્યકૃતિઓની ધ્વનિ અને વાક્યરચનાની કવિઓનું સર્વાંગીણ વિશ્લેષણ આદરનારા માને છે કે (૧) સાહિત્યના વિશ્લેષણ માટે વિશિષ્ટ અને પર્યાપ્ત ટેકનિક સાહિત્યમીમાંસા પૂરી પાડે છે. (૨) સાહિત્યમીમાંસાના સિદ્ધાંતો અને પરિણામોનું પ્રમાણીકરણ ભાષાવિજ્ઞાન પૂરું પાડે છે. (૩) સાહિત્યકૃતિનું નિઃશેષ વિશ્લેષણ કરવું શક્ય છે. (૪) બધાં જ ભાષાકીય તથ્યો કાવ્યદૃષ્ટિએ પ્રસ્તુત છે. (૫) એ તથ્યોમાં કશી પણ ઉચ્ચાવચતા નથી. (૬) અર્થઘટન અને મૂલ્યાંકનથી નિરપેક્ષપણે વર્ણન આપી શકાય. આ સિદ્ધાંતો શૈલીવિજ્ઞાનના પહેલા તબક્કામાં થયેલા કાર્યના પ્રત્યક્ષપણે કે પરોક્ષપણે આધારભૂત હતા.

તે પછીના તબક્કાનું કાર્ય તેના લક્ષ્ય અને કાર્યપદ્ધતિની બાબતમાં વધુ ઉદાર છે. ફાવ્લર–સંપાદિત 'સ્ટાયૂલ ઍન્ડ સ્ટ્રક્ચર ઇન લિટરેચર' (૧૯૭૫), કચરૂ અને સ્ટાહ્કે સંપાદિત 'કરન્ટ ટ્રેન્ડ્ઝ ઇન સ્ટાયૂલિસ્ટિક્સ' (૧૯૭૨), ચેટ્મન સંપાદિત 'લિટરરી સ્ટાયૂલ' (૧૯૭૧) જેવા સંગ્રહોમાં વિષયો અને અભિગમોનો વ્યાપ વધુ મોટો છે. હવે સાહિત્યકૃતિને કોઈ એક જ ભાષાવૈજ્ઞાનિક મૉડેલ લાગુ પાડવાનું વલણ નથી, પણ સાહિત્યસિદ્ધાંત, સાહિત્યવિવેચન અને સાહિત્યના ઇતિહાસના વિવિધ પ્રશ્નો પરત્વે સામાન્ય ભાષાવિજ્ઞાનના સાદૃશ્યને, સિદ્ધાંતને કે જે અનુકૂળ હોય તે ટેક્નિકને ઉપયોગમાં લેવાનું વલણ પ્રવર્તે છે. આ નવ્ય શૈલીવિજ્ઞાનમાં[1] સિદ્ધાંતોની બાબતમાં નમનીયતા અને ઉદારતા પ્રતીત થાય છે. એક તરફથી તેણે સાધક–રૂપાંતરણીય અભિગમ અપનાવ્યો છે, તો બીજી તરફથી તેણે સમકાલીન નવ્ય કાવ્યમીમાંસાના બંધારણવાદ સ્વરૂપવાદની સાથે ઘનિષ્ઠ સંબંધ સ્થાપ્યો છે. ભાષાવિજ્ઞાનના (તેમ જ અવગમનતંત્રોને લગતાં અન્ય વિજ્ઞાનોના) કેટલાક ખ્યાલો અને કાર્યપદ્ધતિઓને ઉપયોગમાં લેવા છતાં નવ્ય શૈલીવિજ્ઞાન કોઈ વિશિષ્ટ ટેક્નિકને વરેલું નથી. તેના અન્વેષણોને ચાલના ભાષાવિજ્ઞાનની બહારનાં અંતઃસ્ફુરણો, ઉપસ્થાપનાઓ અને સમસ્યાઓ દ્વારા મળેલી છે. તેનું ચાલક બળ સાહિત્યવિવેચન છે, પણ પ્રશ્નો ઉકેલવાની મથામણ ભાષાવિજ્ઞાનના ઓજારો વડે છે.

૫ એતદ્ એપ્રિલ ૮૦

શૈલીવિજ્ઞાનના સિદ્ધાંતના વિકાસમાં તેમ જ તેની વિશ્લેષણાત્મક વર્ણન-પદ્ધતિઓના વિકાસમાં બંધારણવાદી ભાષાવિજ્ઞાનનો ઘણો મોટો ફાળો છે. પરંતુ તે કારણે શૈલીવિજ્ઞાનને ભાષાવિજ્ઞાનનો જ એક ભાગ બનાવી દેવાથી અકારણ તેનાં પદ્ધતિ અને લક્ષ્ય સીમિત બની જાય છે. ભાષાવિજ્ઞાન અત્યાર સુધી તો વાક્યની કક્ષા સાથે કામ પાડી શક્યું છે, જ્યારે શૈલીવિજ્ઞાનના કેન્દ્રમાં 'પાઠ' ('ટેક્સ્ટ') અને પાઠબંધારણો હોય છે. વાક્યબંધારણના મોડેલ પરથી પાઠબંધારણ તારવવું એ પાયાનો જ દોષ ગણાય. પાઠગત સંકેતોના બંધારણનો ખુલાસો વિશિષ્ટ પાઠસિદ્ધાંત જ આપી શકે—જે સામાન્ય સંકેતવિજ્ઞાનની એક શાખા છે.

પાઠબંધનો એક મહત્ત્વનો ધર્મ છે પાઠ—એકમોની સમયનિષ્ઠ સંઘટના. તેનો બીજો મહત્ત્વનો ધર્મ છે. વસ્તુસંભારનું પરિમાણ. આ બંને ધર્મો સાથે ભાષાસિદ્ધાંત કામ પાડી શકતો નથી. વસ્તુસંભારનો ખ્યાલ ખાસ કરીને સાહિત્યિક પાઠસિદ્ધાંત માટે મહત્ત્વનો છે. ભાષાની જેમ વસ્તુસંભારનો બંધારણવાદી સિદ્ધાંત વિકસાવવાના અત્યારે સબળ પ્રયાસો થઈ રહ્યા છે.

સાહિત્ય વિવિધ હોય છે, વાચકો વિવિધ હોય છે, અને પ્રયોજનો વિવિધ હોય છે. આ બધાં કારણોથી સાહિત્યવિવેચનની રીતિપદ્ધતિમાં અને તેનાં અર્થઘટનોમાં વૈવિધ્ય હોય એ તો બરાબર છે. એટલે જ તો, નંવનવી વિચારધારાઓને અનુરૂપ થઈ રહેતા આજના વિવેચકને કોઈએ પરિસ્થિતિ પ્રમાણે રંગ બદલતો કાચંડો કહ્યો છે. આધુનિક વિવેચનના વિવિધ અભિગમો કેટલીક વાર તો સંપૂર્ણપણે પરસ્પરના વ્યાવર્તક હોય છે. તે તે પદ્ધતિનાં વિભિન્ન ગૃહીતો, વલણો અને અપેક્ષાઓને કારણે કેટલીક વાર તો એક વિવેચકનું કહેલું બીજો વિવેચક સમજી જ ન શકે એવી પરિસ્થિતિ સરજાય છે. સાહિત્યના સ્વભાવ અંગેનાં પાયાના મતભેદો મુખ્યત્વે ત્રણ છે : (૧) કાવ્ય સ્વાયત્ત છે કે સમાજ અને સંસ્કૃતિની સાથે સંલગ્ન છે? (૨) કાવ્યભાષા સામાન્ય વ્યવહારની ભાષાથી ભિન્ન હોય છે કે તેનું જ વિસ્તરણ છે? (૩) સાહિત્ય એટલે માત્ર ભાષા જ કે પછી ભાષા તો સાહિત્યનાં અનેક ઘટકોમાંનો એક ઘટક?

## શૈલીવિજ્ઞાનના વર્તમાન વ્યાપનું ઇંગિત : (૧) કાવ્યનું સત્ય :

શૈલીવિજ્ઞાનના વર્તમાન વલણોનો થોડોક નિર્દેશ 'પોએટિક્સ'ના સાતમા ગ્રંથ (૧૯૭૮)માંથી મળે છે. એ શૈલીવિજ્ઞાનને લગતો છે. તેનું સંપાદન એ વિષયમાં ઘણું મહત્ત્વનું કાર્ય કરનાર એન્કવીસ્ટે કર્યું છે તેનો પ્રથમ લેખ છે સેમ્યુઅલ લેવિનનો : મીનિંગ ઍન્ડ ટ્રુથ ઇન ધી

ઇન્ટપ્રિંટેશન ઑવ પોએટ્રી' (= કાવ્યના અર્થઘટનમાં અર્થ અને સત્ય). અહીં 'અર્થઘટન' એટલે (૧) અર્થનું વિવરણ કે સ્ફુટીકરણ, અને (૨) તથ્યત્વનાં નિર્ણાયક ધોરણોની સ્થાપના. લેવિન આ બીજા અર્થમાં 'અર્થઘટન' વિષે ઊહાપોહ કરે છે. તેમનાં મતે કાવ્યાર્થની સત્યાસત્યતા નક્કી કરવા ત્રણ દિશામાં શક્યતા રહેલી છે :

(૧) ફ્રેગેને અનુસરીને સ્વીકારવું કે કાવ્યને 'અર્થ' હોય છે, પણ વસ્તુનિર્દેશ નથી હોતો. (૨) ત્રિમૂલ્ય તર્કવિજ્ઞાનને અનુસરીએ તો કહેવાય કે કાવ્ય સાચું, ખોટું કે સંભાવ્ય હોઈ શકે. (૩) વાક્કર્મના સિદ્ધાંત પ્રમાણે કાવ્યપાઠને નીચેના કર્મ પ્રવર્તનાના ('પર્ફોર્મેટિવ') સર્વોપરિ બંધારણ ('સુપર્સ્ટ્રક્ચર') માં અંતર્ભુક્ત ('ઇમ્બેડિડ') ગણવું : જે સૃષ્ટિમાં આમ આમ છે તે સૃષ્ટિમાં હું હોઉં એમ હું કલ્પું છું અને તમને પણ તેમ કરવા હું નિમંત્રું છું.

## (૨) 'આયૂરની' :

ગ્રંથનો બીજો એક લેખ 'આયૂરની' (વક્રતા) ને લગતો છે. તેમાં, કૃતિમાં જે વક્રતાસૂચક સંકેતો હોય તેની કેટલે અંશે ભાષિક વ્યાખ્યા આપી શકાય છે, કેટલે અંશે તે વક્તા/શ્રોતાના આશયની જાણકારી ઉપર, તથા તેઓ જે પરંપરામાં ભાગીદાર છે તેની ઉપર અવલંબે છે–તેની વિચારણા લેખકે કરી છે. વક્રતાનું લક્ષણ છે વસ્તુવિરોધ કે વિસંગતિ, આ વિસંગતિ એક તરફ પાઠ અને બીજી તરફ સામાજિક–સાંસ્કૃતિક સંદર્ભ એમની વચ્ચે હોય, પાઠ અને અવગમન કર્મની પરિસ્થિતિ એમની વચ્ચે હોય, અથવા તો પાઠના જ વિવિધ સ્તરો વચ્ચે હોય. પ્રસ્તુત લેખમાં આમાંથી છેલ્લા પ્રકારનાં નિદર્શનોનું વર્ગીકરણ આપેલું છે. તે સાથે વિવિધ અભિગમોથી થયેલાં વક્રતાના આધુનિક અધ્યયનોની સંદર્ભસૂચિ પણ આપેલી છે.

## (૩) 'અલ્યુઝન' :

ગ્રંથમાંના બીજો એક લેખમાં શારે 'અલ્યૂઝન'નાં અર્થપરક અને શૈલીપરક પ્રયોજનોનો વિચાર કર્યો છે, લેખનું શીર્ષક છે : 'લિનિઅર સિક્વન્સ, સ્પેયૂશ્યલ સ્ટ્રક્ચર, કૉમ્પ્લેક્સ સાયૂન ઍન્ડ વર્ટિકલ કૉન્ટેક્સ્ટ 'સિસ્ટમ'.

## (૪) 'મેટાફર' :

લક્ષણાતત્ત્વ – 'મેટાફર' – કાવ્યભાષા માટે અસંત લાક્ષણિક હોઈને વિવિધ સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા અને પદ્ધતિનો આશ્રય લેતાં સંખ્યાબંધ અધ્યયનો

આધુનિક કાવ્યવિચારમાં પ્રાપ્ત થયાં છે. ઈન્ગેન્ડાલે 'નોશનલ' વ્યાકરણનો, પેતોફીએ બંધારણીય અર્થવિજ્ઞાનનો, સ્મીટે ભાષાના તત્ત્વજ્ઞાનનો, તો ઓમાન, બિર્વિશ, થોર્ન અને બેઝલે ચૉમ્સ્કી-અનુસારી સાધક-રૂપાંતરણીય વ્યાકરણનો આ માટે ઉપયોગ કર્યો છે.[2] આ ઉપરાંત વાક્કર્મના સિદ્ધાંતનો આધાર લઈને પણ અધ્યયનો થયાં છે.[3] જેમ કે ડૉરથી મૅકના લેખ 'મેટાફરિક એઝ સ્પીચ-એક્ટ' ('પોએટિક્સ', ૪, ૨૨૧-૨૩૬) માં એવું પ્રતિપાદિત કરાયું છે કે (૧) લક્ષણાપ્રયોગ એ ઊંડે સ્ફુટ રૂપે રહેલી ઉપમાનું જ સપાટીના બંધારણમાં પ્રકટીકરણ છે. (૨) લક્ષણાપ્રયોગ એટલે ઉપમાવાચક શબ્દથી જોડાયેલાં ઉપમેય અને ઉપમાન. (૩) લક્ષણાપ્રયોગમાં વક્તાનો આશય તુલનાનો હોય છે, અને ભાવક પણ ઉક્તિને તુલનારૂપે ગ્રહણ કરવા ઇચ્છુક હોય છે. આમાં ઉપમેય સિવાયના વાક્કર્મો લક્ષણાથી અભિવ્યક્ત થઈ શકે. ઉપમેય વસ્તુ કથનાત્મક વાક્ય રૂપે જ હોય એવું નહીં. વાક્ય નિર્દેશાર્થક કે આજ્ઞાર્થક હોય પણ તેની 'ઇલોક્યુશનરી' શક્તિ ભિન્નભિન્ન હોય. આ ઉપરાંત લેવન્સ્ટનનો 'મેટાફર, સ્પીચ એક્ટ એન્ડ ગ્રામેટિકલ ફૉર્મ' ('પોએટિક્સ', ૫, ૧૯૭૬, ૩૭૨-૩૮૨), અને તાન્યા રાયન્હાર્ટનો 'ઑન અન્ડરસ્ટૅન્ડિંગ પોએટિક મેટાફર' ('પોએટિક્સ', ૫, ૧૯૭૬, ૩૮૩-૪૦૨) એ લેખો પણ લક્ષણાતત્ત્વની સૂક્ષ્મ ચર્ચા કરે છે,

લેખમાં આપેલ સંદર્ભ સૂચિમાંથી મહત્ત્વનાં નામો :


૧૯૫૮ : C. Brook-Rose : A grammer of metaphor.

૧૯૬૨ : M. Black, 'Metaphor' (in 'Models and Metaphors'),

૧૯૬૮ : W. O. Hendricks, Three models for the description of poetry (Journal of linguistics, 1).

૧૯૬૯ : D. Bickerton, 'Prolegomena to a linguistic theory of metaphor' (Foundations of language, 36-51)

,, : M. J. 'A semantic approach to metaphor', C L S-5.

૧૯૭૦ : A. Margalith, The cognitive status of metaphors.

૧૯૭૨ : J. coheu and A. Margalith, 'The role of inductive reasoning in the interpretation of metaphor' (in 'Semantics of natural language')

૧૯૭૩ : I. Gopnik and M. Gopnik, 'Semantic anomaly and poeticalness' (Journal of literary Semantics, 2)

૧૯૭૫ : T. A. ban Dijk : 'Formal semantics of metaphorical discourse' (Poetics, 14/15, 173–198).

,, : F. Guenther : 'On the Semantics of metaphor' (Poetics, 14/15, 199–220)

,, : J. J. A. Mooij, 'Tenor, vehicle and reference' (Poetics, 14/15, 257–272)

આ સંદર્ભમાં એ પણ નોંધવું જોઇએ કે ભારતીય કાવ્યવિચારમાં લક્ષણાનું ઘણું સૂક્ષ્મ અધ્યયન થયેલું છે. માત્ર સામ્ય સંબંધ પર જ નહીં સાહચર્યાદિ ઇતર સંબંધો પર આધારિત લક્ષણાનો પણ વિચાર થયેલો છે, અને બધાં જ પાસાંઓને ઊંડાણથી સ્પર્શતું તેનું અર્થવિશ્લેષણ કરતી ખંડનમંડનની એક અલિષ્ટ પરંપરા છે. પ્રાચીન લક્ષણાવિચારમાં ઘણો અંશ એવો છે જે અત્યારે પણ સંગીન અને દ્યોતક પ્રતીત થાય છે.

---

૧. આ પછીનો કેટલોક અંશ કાવૂલરના ઉપર્યુક્ત ગ્રંથની ભૂમિકા પર આધારિત છે.

૨. આ માટે જુઓ 'પોએટિક્સ' ના સાતમો ગ્રંથ (૧૯૭૩) માં પ્રકાશિત અબ્રામ અને બાઉમ્મ્યુલરનો લેખ, 'ટૂવોર્ડ્ઝ એ થિયરી ઑવ સ્ટાયૂલ ઍન્ડ મેટાફર.,

૩. જો કે એમ. એલ. પ્રાટે ૧૯૭૭માં સમગ્રપણે સાહિત્યિક ભાષાને વાક્કર્મનો સિદ્ધાંત લાગુ પાડી જોયો છે. જુઓ 'ટૂવોર્ડ્ઝ એ સ્પીચ–એક્ટ થિયરી ઑવ લિટરરી ડિસ્કોર્સ.'

# સાહિત્યના ઇતિહાસ વિશે એક નોંધ

કેતન મહેતા

ગૂજરાતી ભાષામાં સાહિત્યનો ઇતિહાસ લખવાના પ્રયત્નો ઠીક ઠીક સંખ્યામાં થયા છે. આ બધા ઇતિહાસને ધ્યાનમાં રાખીને સાહિત્યના ઇતિહાસના સ્વરૂપ વિશે જો કોઈ વિવેચક તારણ કાઢવા જાય તો તે રેને વેલેક અને ઓસ્ટીન વોરેનની જેમ કહેશે કે ઘણા ઇતિહાસો સાહિત્યના ઇતિહાસ નથી અને ઘણા ઇતિહાસ જ નથી. સાહિત્યના ઇતિહાસ વિશેની આપણી વિભાવના, રેને વેલેક અને વોરેનને અનુસરીને, શ્રી ધીરુભાઈ ઠાકર સ્પષ્ટ કરતાં જણાવે છે, 'સાહિત્યનો ઇતિહાસ લખનાર કાં તો સાહિત્યને બહાને તેમાં ઊતરેલી સમકાલીન સમાજની તાસીર ઉપર ભાર મૂકે છે, અથવા તો, તેનું લખાણ ઇતિહાસ બનવાને બદલે મુખ્ય મુખ્ય કૃતિઓનાં વિવેચનોનું સંકલન બની રહે છે.'[1] ગૂજરાતી સાહિત્ય પરિષદે બહાર પાડેલા ઇતિહાસ પણ આવું સંકલન જ છે. આ રીતે જોઈશું તો આપણે ત્યાં લખાયેલા બધા ઇતિહાસ ગૂજરાતી સાહિત્યના આદર્શ ઇતિહાસની પૂર્વ તૈયારી રૂપે જ લેખવાના રહે. આવી પરિસ્થિતિમાં શ્રી ધીરુભાઈ ઠાકર જેવાએ સાહિત્ય વિભાગના પ્રમુખ તરીકે વ્યાખ્યાનનો વિષય 'સાહિત્યનો ઇતિહાસ' રાખ્યો એ આવકાર્ય કહેવાય. તેઓ વિવેચક છે અને ઇતિહાસકાર છે. આ પ્રશ્નની વિગતવાર ચર્ચા કરવાના તે એક અધિકારી પણ ગણાય. તેમણે આ પ્રશ્નને કેવી રીતે તપાસ્યો છે એ જાણવાનું સૌને મન થાય એ સ્વાભાવિક છે.

નવ્ય વિવેચનના પ્રતાપે ઇતિહાસલક્ષી ધોરણોની ઉપેક્ષા થઈ એવો ગર્ભિત સૂર તેમના પ્રવચનના આરંભના ભાગમાંથી નીકળે છે. 'આ આધુનિક અભિગમ સાહિત્યના પ્રણાલિકાગત ઇતિહાસને ઉથલાવી નાખવા તૈયાર થયો છે એમ

કોઈને લાગે તો નવાઈ નહીં.[૨] સાથે સાથે સાહિત્યના પરંપરાગત અધ્યયનમાં કૃતિની ઉપેક્ષા કરવામાં આવતી હતી એ તો શ્રી ઠાકર પણ સ્વીકારે છે. પશ્ચિમમાં અને આપણે ત્યાં જીવનચરિત્રાત્મક, સામાજિક, સાંસ્કૃતિક, નૈતિક દૃષ્ટિકોણોને ધ્યાનમાં રાખીને કૃતિની તપાસ થતી હતી. સર્જકો પણ રચના-રીતિની ઉપેક્ષા કરતા હતા. સર્જકની આ નિષ્ઠાહીનતા સામે, પ્રેરણા-અંતઃસ્ફુરણા પર મુકાતા વધુ ભાર સામે પ્રતીકવાદી, કલ્પનવાદી સર્જકોએ વિરોધ કર્યો અને ધીરે ધીરે કૃતિનિષ્ઠ અભ્યાસ માટેનું વાતાવરણ ઊભું થયું. નવ્ય વિવેચનને જે વિરોધ હતો તે કૃતિના ઐતિહાસિક તત્ત્વ સામે નહીં પણ historicism નામે ઓળખાતી પ્રવૃત્તિ સામે હતો.[૩] ભૂતકાળની કોઈ કૃતિની ચર્ચા કરતી વખતે એ યુગની સામાજિક, રાજકીય, સાંસ્કૃતિક ભૂમિકાઓનો, એ યુગમાં પ્રવર્તમાન સાહિત્યિક માન્યતાંઓનો વિચાર કરવો એનો અર્થ માત્ર એટલો જ થયો કે વીસમી સદીના વિવેચકે પણ પોતાની જાતને પંદરમી કે સત્તરમી સદીમાં સ્થાપી આપવી. કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાને જેની સામે વાંધો હતો તે આ મુદ્દો હતો. સૌથી પહેલી તપાસ આખરે તો કૃતિને, પછી તે ગમે તે યુગની હોય, સાહિત્યકૃતિ બનાવનારાં તત્ત્વો કયાં છે તેની બની રહેવી જોઈએ. જે વિવેચકો historicismનો આગ્રહ રાખે છે તે જ વિવેચકો જ્યારે આધુનિક કૃતિની વાત કરે છે ત્યારે ભળતી જ દલીલ કરે છે. આ વિવેચકોની માન્યતા પ્રમાણે તો આધુનિક કૃતિ પણ આધુનિક ધોરણો અનુસાર મુલવાવી જોઈએ. પરંતુ આધુનિક રચનાઓના મૂલ્યાંકનનાં ધોરણો ગોવર્ધનરામ, કાન્ત, ન્હાના-લાલની કલાસિક ગણાતી રચનાઓ જ પૂરાં પાડી શકે એવો તેઓ આગ્રહ રાખે છે. આપણા ઘણા વિદ્વાનોએ ગાંધી યુગની કવિતાની સરખામણીમાં આધુનિક કવિતાને નિઃસત્ત્વ જ ગણાવી છે. આમ છતાં નવ્ય વિવેચનાએ ઐતિહાસિક વિવેચનાનો છેદ ઉડાડ્યો છે એ ફરિયાદ ખોટી છે. આ વિવેચનના સૌથી મોટા પુરસ્કર્તા કલીન્થ બ્રુકસના શબ્દો ટાંકીએ : 'વિવેચકને ઇતિહાસ-કારની મદદ જરૂરી છે, જેટલી મળી શકે તે બધીની, પણ કાવ્યનો અભ્યાસ તો કાવ્ય તરીકે જ થવો જોઈએ. કૃતિ શું કહે છે એનો ઉત્તર તો વિવેચકે જ આપવાનો છે. ઐતિહાસિક પ્રમાણો કૃતિના કથયિતવ્યને કોઈ પણ રીતે નિયત કરી આપતાં નથી.'[૪] આ જ મુદ્દો સુરેશ જોષીની વિવેચનામાં પણ સ્થાન પામ્યો છે : '...આ અર્થમાં દરેક રચનારીતિમાં કે શૈલીમાં બે તત્ત્વ ઓછેવત્તે અંશે રહ્યાં છે : ઇતિહાસાતીત અને ઇતિહાસસીમિત. વિવેચનમાં આ બે વચ્ચેનો વિવેક સદા જાગ્રત રહેતો નથી તેથી કેટલીક ગૂંચ ઊભી થાય છે.'[૫]

કાવ્યના અર્થઘટન માટે આ રીતે ઇતિહાસરીમિત તત્ત્વ ભાગ ભજવે, કારણ કે શબ્દને ઇતિહાસ હોય છે, સાહિત્ય સ્વરૂપો, પ્રકારો પરંપરામાંથી ઊતરી આવ્યાં હોય છે.

આમ છતાં આપણે કબૂલીએ કે નવ્ય વિવેચનાએ વિશેષ પુરસ્કૃત કરેલ રૂપરચનાવાદી અભિગમે ઐતિહાસિકતાના મહત્ત્વને વધારે પડતું ઘટાડી નાખ્યું. ટી. એસ. એલિયટે પરંપરા ઉપર ભાર મૂકીને સ્પષ્ટ જણાવેલું કે કોઈપણ કૃતિને તેની પરંપરામાં જ મૂલવી શકાય. એટલું જ નહિ, યુગચેતનાનો પ્રભાવ સર્જક ઉપર પડ્યા વિના રહેતો નથી. કાલિદાસના યુગમાં ગુલામ મોહમ્મદ શેખની કલ્પના થઈ જ ન શકે. આમ છતાં કૃતિને ઘડનારાં પરિબળોની ઉપેક્ષા કરવામાં આવી. ઓછામાં ઓછું, સાહિત્યનો ઇતિહાસકાર તો આવાં પરિબળોની ઉપેક્ષા કરી જ ન શકે.[૬] એટલા માટે Auerbach જેવાએ ઐતિહાસિક અધ્યયન ઉપર ભાર મૂકીને ઇતિહાસલક્ષી અભ્યાસ કૃતિનું મૂલ્યાંકન કરવામાં નિષ્ફળ જશે એવી દહેશતને નકારી કાઢી છે. આવા અભ્યાસ વડે સેંકડો વર્ષ જૂની સાહિત્યિક ઘટનાઓનું મૂલ્ય એ સમયમાં અને આપણા સમયમાં કેવું હતું એ જાણવા મળે છે.

'ઇંગ્લીશ પોએટ્રી : અ ક્રીટીકલ ઈન્ટ્રોડકશન'ના લેખક એફ. ડબલ્યુ. બેટ્સને જુદી રીતે ઐતિહાસિકતા ઉપર ભાર મૂક્યો છે. દરેક યુગમાં અનેક પ્રકારના ભાવકો હોય છે. સર્જક આ બધા પ્રકારોને નહીં પણ એક આદર્શ પ્રકારના ભાવકોને ધ્યાનમાં રાખીને રચના કરતો હોય છે. એટલે આપણે આધુનિક યુગમાં જો ભૂતકાળની કૃતિને સમજવા માગતા હોઈએ તો કવિના સમકાલીનોમાંથી જેમના આદર્શ પ્રતિભાવે કૃતિના અર્થને ઘડ્યો છે તેવા ભાવકો સાથે આપણે તાદાત્મ્ય કેળવવું પડે. હવે આવું તાદાત્મ્ય વિવેચક કે ઇતિહાસકાર સાધી શકવાનો નથી. આમાંથી પાછો કવિના આશયનો પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થવાનો. કવિના સમકાલીનોમાંથી કયા ભાવકોને આદર્શ ગણવા? આ માટેનો માપદંડ કયો? આ પ્રશ્ન એટલો બધો સંકુલ છે કે એમાંથી એવો કોઈ સહેલો સટ રસ્તો નીકળી ન શકે. આ માર્ગે ઇતિહાસકાર જાય તો પરિણામો ઘણાં વિપરીત આવી શકે.

શ્રી ધીરુભાઈ ઠાકર પોતાના પ્રવચનના ત્રીજા ખંડમાં સાહિત્યના ઇતિહાસકારનું કર્તવ્ય સ્પષ્ટ કરી આપે છે : 'અમુક સ્થળ અને સમયમાં પ્રજાએ પોતાની ભાષામાં સાહિત્યરૂપે સાધેલી અભિવ્યક્તિનું નિરૂપણ અને

અર્થઘટન કરવું તે સાહિત્યિક ઇતિહાસનું કામ છે. તેનો લેખક કૃતિની પાઠ-શુદ્ધિ ચકાસે, ભાષાની તાસીર તપાસે, તેમાં રહેલું સાહિત્યતત્ત્વ પારખે અને તેનું વિવેચન કરે; પરંતુ આમાંથી એકે તેનું મુખ્ય કાર્ય નથી. ઇતિહાસકાર તરીકે તેનું કાર્ય તો કૃતિ ક્યારે, ક્યાં, શા માટે ને કેવી રીતે અસ્તિત્વમાં આવી ને તેનો શો પ્રભાવ પડ્યો તે પ્રશ્નોના જવાબ આપવાનું છે.'

અહીં શ્રી ઠાકર ઇતિહાસકારને અને વિવેચકને જુદા પાડી આપે છે. પ્રવચનના અંતિમ અંશમાં પણ તેમણે ભારપૂર્વક કહ્યું છે : 'સાહિત્યવિવેચન ઇતિહાસવિવેચન નથી સાહિત્યનો ઇતિહાસ લખનાર કૃતિ કે કૃતિસમૂહની સાહિત્યિક મૂલ્યવત્તાને માટે વિવેચક પર આધાર રાખે છે. (પૃ. ૧૭) આ ઇતિહાસકારે 'થિયરી ઑવ લિટરેચર'માં સાહિત્યના ઇતિહાસને લગતા પ્રકરણ સિવાય રેને વેલેકનાં અન્ય લખાણો જોયાં હોત તો પરિણામ વધુ સારું આવત રેને વેલેક 'Theory of Literature માં અને 'Concepts of Criticism' માં સૈદ્ધાન્તિક વિચારણા, ઇતિહાસ અને વિવેચનાને પરસ્પર પૂરક તરીકે ઓળખાવે છે, કોઇપણ વિભાગ અન્યોન્યનિરપેક્ષ હોઈ ન શકે. મુકારોવ્સ્કી જેવા સાહિત્ય-વિવેચનને અને ઇતિહાસને ભિન્ન પાડવા ગયા હતા પણ નિષ્ફળ નીવડ્યા. હવે જો ઇતિહાસકાર વિવેચન પર મદાર બાંધવાનો હોય તો કયા વિવેચન પર મદાર બાંધશે? આજે હું ગૂજરાતી નવલકથાની વાત કરવા જાઉં તો 'સરસ્વતીચન્દ્ર' જેવી કૃતિ વિશે આનન્દશંકર ધ્રુવના વિવેચનને માપદંડ તરીકે સ્વીકારું કે સુરેશ જોષીના વિવેચનને? આ મુદ્દાની ચર્ચા આગળ કરીશું પણ અહીં આપણે એટલું નોંધવું જોઈએ કે ઇતિહાસકારનું મોટું કાર્ય બાકી રહી જાય છે અને તે મૂલ્યાંકનનું. મૂલ્યાંકન, વિવરણ અને અર્થઘટન એકી સાથે પ્રવૃત્ત થતાં હોય છે એ પણ ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ. હવે જ્યાં ઇતિહાસકાર ઉપર મૂલ્યાંકનની જવાબદારી નાખીએ ત્યાં વિવેચકની જેમ ઇતિહાસકારની પાસે પણ સાહિત્યની સ્પષ્ટ વિભાવના, પછી તે રૂપરચનાવાદી હોય કે નીતિવાદી, હોવી જોઈએ. જેવી રીતે વિવેચક પાસે તેનાં ઓજારો ખુલ્લાં કરવાનો આગ્રહ રાખવામાં આવે છે તેવી જ રીતે સાહિત્યના ઇતિહાસકાર પાસે પણ આવો આગ્રહ રાખી શકાય. એટલે જ પછી મૂલ્યાંકનની જવાબદારીમાંથી ઇતિહાસકાર છટકી જઈ ન શકે. કૃતિ ક્યાં, ક્યારે, શા માટે રચાઈ, પ્રગટ થઈ એની જ વાત કરવી એ તો માત્ર પરિબળોની વાત થઈ. આ અનિવાર્ય નથી એમ કહેવાનો આશય નથી, પણ એટલું જ અનિવાર્ય છે. આ મૂલ્યાંકનને કારણે જ સુન્દરમ્ કૃત 'અર્વાચીન કવિતા' આદર્શ ઇતિહાસ બની શક્યો છે.

૧૩ એતદ્ એપ્રિલ ૮૦

શ્રી ધીરુભાઈ ઠાકર કૃતિના પ્રભાવની વાત કરે છે. અહીં આપણે બે પ્રકારના અનુમાન કરવાં પડે. કૃતિનો પ્રભાવ સમાજ ઉપર પડે અને સાથે સાથે અનુગામી સાહિત્યકારો ઉપર પડે. ઇતિહાસકાર કૃતિના પ્રભાવને આધારે ગુણવત્તા નિયત કરી શકવાનો નથી. કોઈ કૃતિએ સમકાલીન સમાજ ઉપર પુષ્કળ પ્રભાવ પાડ્યો હોય અને કોઈ કૃતિ ઉપેક્ષિતા પણ બને, એનો પ્રભાવ ન પડે. પ્રભાવકતા સમકાલીન સફળતા ઉપર ભાર મૂકશે. એટલે ફરી આપણે historicism પર આવીને ઊભા રહી ગયા. સાહિત્યનો ઇતિહાસકાર કૃતિએ અનુગામી કૃતિઓ પર પાડેલા પ્રભાવની વાત કરતો હોય છે. એલિયટે પરંપરા પર મૂકેલા ભારને આ અર્થમાં સમજી શકાય. એટલે જ શ્રી ઠાકર પણ 'એક કૃતિની બીજી પર થતી અસર' તપાસવાની જવાબદારી ઇતિહાસકાર ઉપર લાદે છે. સાથે સાથે જ આધુનિક વિવેચના પારંપારિક સમયક્રમને બદલે ચેતનાના પ્રવાહને ઝીલતા મનોવૈજ્ઞાનિક સમયના તત્ત્વનો સ્વીકાર કરી બેઠી છે પણ શ્રી ઠાકર આને ઇતિહાસકારના ક્ષેત્રની બહારના વિષય તરીકે ગણાવે છે તે યોગ્ય છે, કારણ કે પછી તો સાહિત્યના ઇતિહાસની શકયતાનો પ્રશ્ન ઊભો થાય.

આ વ્યાખ્યાનના મહત્ત્વના ખંડ ૪, ૫, ૬, ૭ 'થિયરી ઓફ લિટરેચર'ના સારાનુવાદ રૂપે આવે છે. ગૂજરાતી વિવેચન સારાનુગ્રાહી, અનૂદિત છે એ હકીકતને ફરી સમર્થન મળ્યું છે. રેને વેલેક અને વોરેન લખે છે : 'We must conceive rather of literature as a whole system of works which is, with the accretion of new ones, constantly changing its relationships, growing as a changing whole' (T. of Lit પૃ. ૨૫૫) ધીરુભાઈ ઠાકર લખે છે : 'આવી અસંખ્ય રચનાઓના સમૂહ રૂપે સાહિત્ય બંધાય છે. તેમાં નવી રચનાઓ ઉમેરાય તેમ તેમના પારસ્પરિક સંબંધો બદલાતા જાય : એમ એક અખંડ પદાર્થ રૂપે સાહિત્ય વિકસતું રહે છે.' વેલેક – વોરેન લખે છે : 'Originality is usually misconceived in our time as meaning a mere violation of tradition...... In earlier periods, there was a sounder understanding of the nature of literary creation, a recognition that the artistic value of a merely originol plot or subject-matter was small.' (પૃ. ૨૫૮-૯) શ્રી ધીરુભાઈ ઠાકર કહે છે : 'પરંપરાનો ભંગ તે મૌલિકતા નથી. જૂના વખતમાં વસ્તુ કે વિષયની

મૌલિકતાને ઓછું મહત્ત્વ અપાતું.' (પૃ. ૮) વેલેક – વોરેન લખે છે : "We can judge one work or a group of works to be his maturest, and can analyse all the other works from the point of view of their approximations to this type" (પૃ. ૨૫૯) શ્રી ઠાકર લખે છે : 'લેખકની સૌથી વધુ પક્વ કે નીવડેલી કૃતિ યા કૃતિઓને ધોરણે બીજી કૃતિઓનું વિશ્લેષણ થઈ શકે.' (પૃ. ૮). આ નમૂનાઓને આધારે સ્પષ્ટ થશે કે સાહિત્યના ઇતિહાસ વિશે વિચારવાની જવાબદારી શ્રી ઠાકરે પશ્ચિમના વિદ્વાનો ઉપર છોડી દીધી છે. રેને વેલેક અને વોરેનના આ પુસ્તક, વેલેકનાં અન્ય પુસ્તકો પૂરેપૂરાં તપાસીને સાહિત્યના ઉત્તમ ઇતિહાસો – ગૂજરાતીમાં કૅન્લીક અને વેસ્ટના ઇતિહાસ સુરેશ જોષીએ અનૂદિત કર્યા જ છે – તપાસીને, લેખકે આ પ્રશ્નની છણાવટ કરવી જોઈએ. આવા પ્રસંગોએ ઊહાપોહની આપણી પ્રાચીન પદ્ધતિ સ્વીકારવી વધુ યોગ્ય ગણાય. વેલેક અને વોરેન પણ પુરોગામીઓ – સમકાલીનોની ચર્ચાને મૂલવતાં મૂલવતાં જ આ પ્રકારના નિષ્કર્ષ ઉપર આવી શકયા છે. આનાથી વધુ સંગીન ભૂમિકાએ સાહિત્યના ઇતિહાસની છણાવટ કરવી હોય તો એલન રોડવે જેવાની પ્રકારનિષ્ઠ વિવેચના, લિયો સ્પિત્સરનો સાહિત્યના ઇતિહાસમાં ભાષાવૈજ્ઞાનિક અભિગમ, માર્શલ રેમોંએ 'From Baudelaire to Surrealism' માં સાહિત્યનો ઇતિહાસ એટલે કવિ ચેતનાનો ઇતિહાસ – એવો પુરસ્કૃત કરેલ વિચાર – આ બધાંને ધ્યાનમાં રાખીને કરી શકાય.

સાહિત્યના ઇતિહાસમાં એક યા બીજે સ્વરૂપે ઉત્ક્રાન્તિની વિચારણા કેન્દ્રમાં હોય છે જ. યુગવાર કે તબક્કાવાર સાહિત્યના ઇતિહાસમાં આ પ્રકારની વિચારણા જેટલી જોઈ શકાય તેનાં કરતાં વિશેષ સાહિત્ય સ્વરૂપને કેન્દ્રમાં રાખીને લખાતા ઇતિહાસમાં જોવા મળે છે. કોઈ પણ સાહિત્ય સ્વરૂપને વિકસાવવામાં વિવેચને કેવો મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો, બીજાં સાહિત્ય સ્વરૂપોએ કેવો ભાગ ભજવ્યો, અથવા હમણાં હમણાં એક વાહિયાત દલીલ થાય છે કે સુરેશ જોષીએ આધુનિક વાર્તાને ખતમ કરી નાંખી તે કઈ રીતે ખતમ કરી, 'સરસ્વતીચન્દ્ર' જેવી રચનાઓના સંદર્ભે જોવા મળતા આત્યંતિક મૂલ્યાંકનો રુચિભેદને આભારી છે, સાહિત્ય–તત્ત્વની પલટાયેલી સૂઝને આભરી છે કે એવા બીજા કારણે છે તેની તપાસ પણ સાથે સાથે કરવી પડે. આવી દૃષ્ટિએ જ્યારે ઇતિહાસ લખાવા માંડશે ત્યારે જ તેની વિભાવના સ્પષ્ટ બનવા માંડશે. આવા થોડા પ્રયત્ન આપણી ભાષામાં થયા છે.

આપણા સાહિત્યનો ઇતિહાસ લખતી વખતે વિચારવા પડતા પ્રશ્નો શ્રી ધીરુભાઈ ઠાકર આપણી આગળ રજૂ કરે છે. પરંતુ પ્રશ્નો આનાથી પણ વધુ સંગીન સંભવી શકે છે. એલિયટ જણાવે છે તેમ કોઈ સર્જક જ્યારે વિવેચન કરવા માંડે ત્યારે તે જે પ્રકારનું સર્જન કરતો હોય તે સિવાય બીજા પ્રકારના સર્જનની ઉપેક્ષા કરવાનો પ્રયત્ન કરતો હોય છે. એ રીતે તેની સાહિત્યિક વિભાવના એક રીતે સંકુચિત પરિમાણ ધરાવતી હોય છે. હવે જો કોઈ પ્રથમ પંક્તિનો સર્જક હોય અને વિવેચનની પ્રવૃત્તિ સમાન્તરે કરતો હોય તો એનું વિવેચન અનુગામીઓ માટે કયા પ્રકારની દિશા સૂચવે છે એની વિગતવાર તપાસ સાહિત્યના ઇતિહાસકારે કરવાની રહે છે. ગૂજરાતી સાહિત્યના ઇતિહાસમાં બીજી એક મુશ્કેલી છે. આપણું મોટા ભાગનું સાહિત્ય પાશ્ચાત્ય સાહિત્ય-સંસ્કૃતિના પ્રભાવ હેઠળ આવ્યું. પણ આમાં આપણે સાથે રહી શક્યા ન હતા. ત્યાં નિસર્ગવાદ, વાસ્તવવાદ, પ્રતીકવાદ, કલ્પનવાદ, દાદા, અતિવાસ્તવવાદ, એબ્સર્ડના તબક્કાઓ વારાફરતી આવી ગયા. ગૂજરાતી સાહિત્યમાં ૧૯૫૬ પછી પ્રતીકવાદ, કલ્પનવાદ, દાદા, અતિવાસ્તવવાદ, અસ્તિત્વવાદ, એબ્સર્ડ જેવા બધા તબક્કા એકી સાથે પ્રગટ્યા. એક વાદને આત્મસાત્ કરીએ એ પહેલાં બીજો વાદ શરુ કરી દેવામાં આવ્યો. પરિણામે ન વાસ્તવવાદની ઉત્તમ રચના મળી કે ન એબ્સર્ડની ઉત્તમ રચના મળી. આપણી સર્જનાત્મક દરિદ્રતાનાં કારણો ક્યાં? તેની તપાસ પણ સાથે સાથે થવી જોઈએ.

આ વ્યાખ્યાનના આરંભમાં સાહિત્યના ઇતિહાસલેખકોની મથરાવટી મેલી છે એમ શ્રી ઠાકર કહે છે તે યોગ્ય જ છે. જ્યાં સુધી ઇતિહાસકાર વિગતોને આનુપૂર્વીમાં ગોઠવતો રહેશે ત્યાં સુધી એમની મથરાવટી મેલી જ રહેશે.

પાદટીપ :

૧ સાહિત્ય પરિષદના વડોદરા ખાતે ભરાયેલા અધિવેશનમાં વિવેચન વિભાગના પ્રમુખનું વ્યાખ્યાન-પૃ. ૩.

૨ એજન પૃ. ૨.

૩ વિગતવાર ચર્ચા માટે જુઓ વેલેકનાં 'Concepts of criticism', 'Discriminations', વીમ્સાટ અને બ્રુકસના 'A short Hist. of Lit. Criti.'માં 'A Historical method' નામનું પ્રકરણ.

૪ 'Concepts of Criticismમાંથી ઉદ્ધૃત-પૃ.' ૭.

૫ 'અરણ્યરુદન'-પૃ. ૪૦

૧૬ એતદ્ એપ્રિલ ૮૦

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણસ્થાન : તન્ત્રાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

# નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ.)


# એતદ્

મે ૧૯૮૦ વર્ષ ૩ અંક ૩૧

તંત્રીઓ

**સૌ. ઉષા જોષી** ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

**રસિક શાહ** ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

**જયંત પારેખ** એ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂા. **વીસ**

**લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :**

સાહિત્ય સંગમ, બાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત.

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત,' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

**વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :**

કુ. ઉષ્મા દીક્ષિત, ૭, અમરવિલા, ચંદ્રોદય પાસે,

આજવા રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૯.

# સુરેશ જોષી સાથે મુલાકાત

ધીરેન્દ્ર મહેતા

ચર્ચા અર્થે જે મુદ્દાઓ પ્રાપ્ત થયા છે તેની ચર્ચા આમ તો આપણે ત્યાં અવારનવાર થતી રહી છે પરંતુ પ્રયોગશીલ સાહિત્યકૃતિઓનો આસ્વાદ કરતાં આ પ્રશ્નો એક યા બીજા સંદર્ભમાં ફરી ફરીને પ્રસ્તુત બનતા હોય એમ મને લાગ્યું છે.

* સાહિત્યકાર પાસે એક એવી અપેક્ષા રાખવામાં આવે છે કે તે પોતાના સમયની સાથે રહે. આનો અર્થ જિવાતા જીવનની સાથે રહેવું એવો થાય કે સાહિત્યની બદલાયેલી વિભાવનાની સાથે રહેવું એવો થાય?

  પહેલું તો એ કે સમયની સાથે રહેવું એવો તકાજો સાહિત્યકાર પાસે કોઈ શા માટે કરે? સમયનું રૂપ તો સાહિત્યકાર સરજીને મૂર્ત કરી આપે છે. સમયને ઓળખશે લોકો કવિ પાસેથી, સર્જક પાસેથી. તો એ કયો સમય છે જેની સાથે રહેવાની તમે સર્જકને ફરજ પાડી શકો? બીજું એ કે જિવાતા જીવન સાથે રહેવું એ તો કહેવાની જરૂર નથી, અનિવાર્ય જ છે. જીવનમાં કવિ જેટલો ઓતપ્રોત થનારો કોણ છે? તમે જે નથી અનુભવતા તેની સંવેદના પણ કવિને થતી હોય છે. તો પછી એ જિવાતા જીવનની સાથે નથી એવો વહેમ કેમ આવ્યા કરે છે, વારેવારે એ મને પ્રશ્ન થાય છે સામો.

* જિવાતા જીવન સાથે ઘનિષ્ઠ સમ્પર્ક રાખનારી કૃતિઓની રૂપરચના અંગે પ્રશ્નો ઊભા કરવામાં આવે છે અને રૂપને સૂક્ષ્મ બનાવવાના પ્રયત્નોમાં જીવન સાથેનો સંબંધ વાયવીય બની જતો લાગે છે—માનવજીવન અને સાહિત્ય વચ્ચે અંતર પડી જતું લાગે છે એ કારણે—

— તમે સાહિત્યને એક સર્જનપ્રવૃત્તિ તરીકે સ્વીકારતા હો તો એમાં જીવનમાંથી – અનુભવમાંથી મેળવેલી કાચી સામગ્રીના રૂપાન્તરની પ્રક્રિયા તમારે સ્વીકારવી રહી. રૂપાન્તર એટલે બીજું રૂપ આપવું; જે રૂપથી તમે સમાજને ઓળખો છે તેથી બીજું રૂપ આપવું. શા માટે આપવું ? એ કોઈ શોખ નથી, પણ જેથી કરીને તે સમયાતીત બની શકે, કાલાતીત બની શકે, જેથી કરીને તે ફરી ફરીને સંવેદ્ય બની શકે. એનો કોઈ બીજો આશય નથી. અને વસ્તુનો પ્રભાવ પડે એ રીતે રચના કરવા માટે કવિ પાસે સાધન શું છે ? એરિસ્ટોટલે કહેલું કે Metaphor is the argument of the poet. તો metaphor શું છે ? વાસ્તવિકતાને રૂપાન્તર કરવાની પ્રક્રિયા. એને તમે પ્રતીક કહો, એને તમે કલ્પન કહો. કવિને આ કરવું પડે છે. શકુંતલાની વાત કરો, રામ–સીતાની વાત કરો, તે આ રૂપાન્તરમાંથી સિદ્ધ થયેલી વસ્તુઓ છે એટલે જે વારેવારે સંદેહ થાય છે કે રૂપરચના પર વધારે ભાર મુકાય છે, વસ્તુ લોકો ઓળખી શકે એવી રીતે રજૂ થતું નથી ત્યાં એક પાયાની ભૂલ એ થાય છે કે આપણે માહિતી મેળવવા માટે સાહિત્ય પાસે જતા નથી, આપણે રસસંવેદન માટે જઈએ છીએ અને આપણા આલંકારિકોએ કહ્યું છે તેમ કાવ્યનો અર્થ તે રસ અથવા રસ કાવ્યનો અર્થ. એથી બીજો અર્થ શો હોઈ શકે ? અને એટલે મને લાગે છે કે કોઈ પણ કળા, શા માટે સાહિત્યકળા, માટે આ સાચું છે. આપણે ત્યાં આ પ્રશ્ન સવિશેષ ઉપસ્થિત થાય છે તેનું કારણ એ છે કે આપણે ત્યાં ચિત્રકળા, શિલ્પ એટલાં વિકસ્યાં નથી. જ્યાં વિકસ્યાં છે ત્યાં એ પણ માનવસંદર્ભને પ્રગટ કરવા માટેનાં સબળ એવાં સાધનો છે.

* સુરેશભાઈ, સાર્ત્ર જેવાએ કલાકાર માટે જેને જરૂરી લેખ્યું છે તે commitment to humanity સાહિત્યકૃતિના રૂપમાં આસક્ત સાહિત્યકાર જાળવી શકે છે ખરો ? આપે પણ હમણાં કહ્યું કે વસ્તુ કે જિવાતા જીવનમાંથી લેવામાં આવેલી સામગ્રી વિશેષ આસ્વાદ્ય રૂપ ધારણ કરે એ માટે સાહિત્યકારનો પ્રયત્ન હોય છે. એટલે જે સ્વાદ છે તે મૂળ વસ્તુનો, તેને આસ્વાદ્ય રૂપ આપવા જતાં મૂળ વસ્તુ જ ધૂંધળું બની જાય.. જળનું રૂપ રચવા જતાં જળ વરાળ બની જાય તો પછી ભાવકના હાથમાં તો શું આવે ?

તમારી વાતમાં બે વસ્તુનો ગોટાળો થાય છે. એક તો એ કે કોઈ વસ્તુ બુદ્ધિથી સમજવાની હોય એમાં બુદ્ધિનો વિકાસ થયો ન હોય તો માણસ ન સમજી શકે. ત્યાં તમે આગ્રહ રાખો છો કે હા, આ વસ્તુ સમજવાની મારી બુદ્ધિશક્તિ નથી; તેવી જ રીતે રસને માણવાની શક્તિ પણ કેળવવાની હોય છે. આપણે ત્યાં માન્યતા એવી છે કે કવિ લખે તે મને તરત સમજાઈ જવું જોઈએ, મને એનો તરત આનંદ થવો જોઈએ. એ વસ્તુ ભાવકને પક્ષે પણ સાધનાની અપેક્ષા રાખે છે એ આપણે કેમ સ્વીકારી શકતા નથી? આપણે સર્જકો પ્રત્યે કેમ અનુદાર છીએ એ મને સમજાતું નથી. સારામાં સારું સંગીત તમે કેવી રીતે માણી શકશો? તમે સંગીતકારનો વાંક કાઢશો કે મને સમજાય એવું ગા. તો પછી તમે સિનેમાનાં ગીતો સાંભળો. એટલે પ્રશ્ન તો એ છે કે દુર્બોધ, કે પછી સામાન્ય વાચકને ન સમજાય એવું, એમ કહીએ છીએ ત્યારે કયો સામાન્ય વાચક? મારી સામે કોણ છે? कालो ह्ययं निरवधि विपुला च पृथ्वी...તો એ રીતે એવું સર્જન ન કરવું? અને મારા ભવિષ્યને હું પોતે નકારી કાઢું? જમાનો કેમ મારી પાસે એવી અનધિકાર માગણી કરે છે?

સુરેશભાઈ, મારે ગમ્મત કરવી હોય તો હું એમ કહું કે આપે જમાના સમક્ષ આપની કૃતિઓ મૂકી એટલે. પણ હું ગમ્મત કરવા માગતો નથી. ગંભીરતાથી આ પ્રશ્ન ચર્ચવા માગું છું. ખાસ તો એ વાત સ્પષ્ટ રીતે અને ભારપૂર્વક કહેવા માગું છું કે ન સમજાવાનો પ્રશ્ન પણ નથી, શું આ બધા પ્રશ્નોને માટે આપને ભાવકની સજ્જતાની ઊણપ જ કારણભૂત લાગે છે?

એનું કારણ છે; સાહિત્ય સમજવું એટલે શું? તો કહે, મારી જે લાગણીઓ છે, મારી જે માન્યતા છે, મારાં જે સંવેદનો છે તેની જોડે જો તાળો મળતો હોય તો હું ખુશ છું; તો પછી મને કશી વસ્તુ નડતી નથી. પણ એ તાળો મેળવી શકાતો નથી કારણ કે સર્જકે કશીક સૂક્ષ્મતાથી કામ કર્યું હોય છે અને તમને તમારી રુચિની મર્યાદામાંથી ઉપર ખેંચવાનો પ્રયત્ન કર્યો હોય છે અને એ પુરુષાર્થ કરવા તમે તૈયાર નથી, એથી તમને ક્લેશ થાય છે. એનો દોષ તમે સર્જકને દો છો એ બમણી ક્રૂરતા છે.

સુરેશભાઈ, એવું લાગે છે કે સાહિત્ય એ જીવન વિશેની માહિતીનો સંચય નથી એમ કહીને આપણે સાહિત્યને જીવનથી દૂર લઈ ગયા અને

સાહિત્ય એ સામાન્યને સમજાય એવી વસ્તુ નથી એમ કહીને તેને વાચકથી પણ વિમુખ કરી દીધું; અને એવો તાલ રચ્યો કે કલાભિમુખતા અને માનવજીવન–અભિમુખતા એ બે જાણે પરસ્પર વિરોધી બાબતો ન હોય! સાહિત્યકલા માનવજીવનથી વધુમાં વધુ કેટલું અંતર રાખી શકે? શબ્દ જેનું માધ્યમ છે તે સાહિત્યકલા સંગીતકલા જે સ્તર પર ચાલે છે તે સ્તર પર ચાલી શકે? એવો આગ્રહ સેવવાથી સાહિત્ય શાસ્ત્રીય બની બેસવાનો ભય નથી?

— કૃતિ પાસે મારે શું મેળવવું છે તે વસ્તુ મહત્ત્વની છે. તમે એમ માનો છો કે કાલિદાસને બધા સમકાલીનો સમજ્યા જ હશે કે આજે પણ બધા રામાયણ સમજે છે! કોઈપણ સમૃદ્ધ સાહિત્યકૃતિમાં Rich ambiguity હોય છે. પણ એનો અર્થ એ નથી કે તમારી ગાંઠનું તમે ગમે તે આરોપિત કરો અને કૃતિમાં તે છે એવો સંતોષ માન્યા કરો. એ કૃતિને ન્યાય કરે એમ મને નથી લાગતું. પણ કૃતિમાં જ એવી સમૃદ્ધ હોય, જે લોકો માત્ર વાચ્યાર્થના સ્તર પર રહીને માણે તેને તે આનંદ મળે, જે લોકો વ્યંજના સુધી જઈ શકે તેને તે આનંદ મળે...એ તો બનવાનું... સાહિત્ય અને શાસ્ત્રીયતા એ બે વસ્તુ જોડવાની કદી હોતી નથી. જો કોઈએ સૂક્ષ્મ કવિતા લખી તો એ શાસ્ત્ર બની ગયું? તમારા જેવા એક સર્જક અને સાહિત્યના અધ્યાપક મને જ્યારે એમ કહે કે સાહિત્ય એ શાસ્ત્ર બની જાય છે ત્યારે મને જરા દુઃખ થાય છે, તે એ કારણે કે સૂક્ષ્મતા કે રસનિષ્પત્તિને માટેનો ઉચ્ચગ્રાહ, એ કરવાથી કળા શાસ્ત્ર બની જાય એના જેવી ભૂંડી ગાળ કળા માટે બીજી કોઈ છે નહિ. અને હું ખરેખર સાચી રીતે કહું છું કે શાસ્ત્રનો કળામાં તો હું વિરોધી છું. શાસ્ત્ર ક્યારે બને? અમુક નક્કી કરેલા નિયમો અનુસાર જ્યારે કૃતિઓ રચાવા માંડે ત્યારે. જ્યારે working manualને આધારે કૃતિઓ રચાવા માંડે ત્યારે એ કવાયત બને, કસરત બને, શાસ્ત્ર બને; નહિ તો કવિને શાસ્ત્ર બનાવવાની જરૂર શી છે?

* મારું કહેવાનું તાત્પર્ય એ છે કે અમુક વિભાવનાથી પ્રભાવિત થઈને કે અમુક શૈલી લઈને લખાયેલી કૃતિમાં એ વિભાવના કે શૈલીની જાણકારી ન ધરાવતો ભાવક ક્યાં સુધી પહોંચી શકે?

એક મહત્ત્વનો મુદ્દો છે કે કૃતિના જે નિયમો છે તે બહારથી લાવવામાં આવેલા હોતા નથી. એની internal consistency અને એના ઘટકો વચ્ચેના સંબંધોની અન્વીતિની અનિવાર્યતા, આ બે કૃતિમાંથી જ નિષ્પન્ન થાય છે; એટલે કૃતિ જ કૃતિનું વ્યાકરણ છે, કૃતિ જ કૃતિનું શાસ્ત્ર છે.

સુરેશભાઈ, એક ભાવક તરીકે આપ કૃતિનું આ વ્યાકરણ શી રીતે ધ્યાનમાં લો છો તે કહેશો?

સાહિત્યકૃતિનો આસ્વાદ કરતી વેળાએ અંતર્ગત વ્યાકરણની શોધમાં હું નીકળતો નથી પણ કૃતિના આસ્વાદનું એ પરિણામ હોય છે. એટલે કૃતિનું–હું શબ્દ વાપરું છું–ઋત, એટલે organizing principle એ તરત હાથમાં આવી જાય છે અને એથી કોઈ સમીકરણ ગોઠવાતાં નથી, પણ એ organizing principle એ એનું કેન્દ્ર હોય છે. એ આખી કૃતિમાં જે અર્થની ત્રિજ્યાઓ વિસ્તરે છે તેનો વ્યાપ મારી સમજમાં આવે છે. જ્યારે કોઈ ઉત્તમ કૃતિ વાંચું છું ત્યારે આવો અનુભવ થાય છે. જ્યાં સમીકરણો તરત ગોઠવાઈ જાય છે ત્યાં ખરેખર એ કૃતિ એ કોઈ સર્જનનું પરિણામ નથી પણ કોઈ ગણતરીનું પરિણામ છે એમ લાગે છે.

સુરેશભાઈ, આપણી ચર્ચા પરથી એમ લાગે છે કે ભાવકને આધુનિક પ્રયોગશીલ કૃતિઓના આસ્વાદને લગતી મૂંઝવણોમાંથી એનો પોતાનો અનુભવ બહાર કાઢશે. એમાં આવી ચર્ચાઓ પણ એને યત્કિંચિત્ ઉપયોગી થવા સંભવ છે. આજની ચર્ચામાં સામેલ થઈ આપનું દૃષ્ટિબિંદુ વ્યક્ત કરવા બદલ હું આપનો આભારી છું.

( આકાશવાણી પરથી પ્રસારિત )

ગ્રન્થસમીક્ષા / કિરાત પંડ્યા

ગૂજરાતી નવલકથા કવિતા અને ટૂંકી વાર્તાની સરખામણીમાં નિઃસત્ત્વ હતી એવી અવારનવાર થયા કરતી ફરિયાદને થેાડી ઓછી કરવા માટે કેટલાક આધુનિક નવલકથાકારોએ પ્રયત્ન આરંભ્યેા. ગૂજરાતી નવલકથાને જો ઉગારવી હેાય તેા સ્થૂળ વાસ્તવિકતાઓનાં આલેખનમાંથી, ઘટનાઓની ધમાચકડીમાંથી, ધ્યાન હટાવીને લેખકે સંકુલ વાસ્તવિકતા, પ્રતીકની કક્ષાએ પહોંચતાં ઘટના, પાત્રનું આલેખન કરવું જોઈએ એવેા વિવેચનનેા અવાજ વધુ ને વધુ બુલંદ બનવા માંડ્યો. લેખકોએ પણ એ દિશામાં ધ્યાન આપવા માંડયું. આ નવા લેખકેા લેાકપ્રિય નવલકથાના સામે છેડે ગતિ કરવા માગતા હતા એટલે દળદાર નવલકથાને બદલે મર્યાદિત પૃષ્ઠોવાળી નવલકથાઓ લખાવા માંડી (*વ્યંગાત્મક પરિસ્થિતિ તેા એ છે કે પશ્ચિમમાં આ તબક્કે નવલકથા ફરી દળદાર બનવા માંડી છે. લેસિંગ, ફાઉલ્સ, બાર્થનાં નામ તરત જ યાદ આવે*), આ નવલકથાઓમાંથી ભાવકને પરિચિત સામાજિક સન્દર્ભનું, તત્કાલીન જીવનસન્દર્ભનું પણ ધીમે ધીમે તિરેાધાન થવા માંડયું. આવી નવલકથા મનેાજગત, સ્વપ્નજગતના આલેખન તરફ વળી, લિરિકલ નવલકથાનેા પ્રકાર પ્રગટયેા. પણ કેટલાક લેખકોને વાસ્તવિકતા વિના ચાલ્યું નહિ. હેમિંગ્વે જેવાઓએ પણ વાસ્તવિકતાની પીઠિકા પર જ ઘણી બધી કૃતિઓનું આલેખન કર્યું હતું. વાચનારને વહેમ પણ ન આવે એવી રીતે એમાંથી પ્રતીકાત્મકતા પ્રકટાવવાના પ્રયત્ન કર્યા હતા. હેમિંગ્વેની આ શૈલીનેા અભ્યાસ કોઈ કરે તેા આ મુદ્દો વધુ સ્પષ્ટ થાય.

જયંત ગાડીત વાસ્તવિકતા અને પ્રતીકાત્મકતાનું સમાંતર આલેખન કેવી રીતે કરવું તેની મૂંઝવણ છેલ્લી બે લઘુ નવલકથાઓમાં * અનુભવતા લાગે છે. આ બંને કૃતિઓમાં માનવચિત્તની ગહનતાઓને લક્ષ્ય બનાવવામાં આવી છે. 'ચાસ પંખી'માં જાતીય આકર્ષણને હૃદયની ગૂઢ લાગણીઓને થેાડા અલંકરણથી બહેલાવવામાં આવી છે. 'કર્ણ'માં coarse language નેા ઉપયેાગ કરીને ભાવકોને આઘાત આપવાનેા પ્રયત્ન કરવામાં આવ્યેા છે. કદાચ ગૂજરાતી

---

* 'ચાસપંખી અને કર્ણ'—લે. જયંત ગાડીત પ્રકાશક જ. ગા. પ્રથમ આવૃત્તિ, ડિસેમ્બર ૧૯૭૯. મૂલ્ય બાર રૂપિયા પૃષ્ઠ સંખ્યા—૧૬૩.

સાહિત્યમાં અશ્લીલ શબ્દોનો ઉપયોગ પહેલી વખત કરવાનું શ્રેય જયંત ગાડીત લઈ જાય.

'ચાસપંખી'માં નાયક છે મિ. પંચાલ અને નાયિકા છે મિસીસ સોની. આ બંને પાત્રો પોતપોતાના જીવનસાથીઓને ઘેર મૂકીને કોઈ હિલસ્ટેશન પર જવા નીકળ્યાં છે. બંનેને એકબીજા પ્રત્યે આકર્ષણ છે, પણ એ આકર્ષણને સ્પષ્ટ શબ્દોમાં વાચા આપવાની હિંમત બંનેમાંથી કોઈમાં નથી. વાર્તાના પહેલા ખંડમાં omniscient point of view છે. વચ્ચે વચ્ચે પાત્રોની સ્વગતોક્તિઓ દ્વારા આંતરમનની કેફિયત ગૂંથવામાં આવી છે. મિસીસ સોનીનો પતિ સીધોસાદો, બેંકનો કારકુન છે. મિ. પંચાલની પત્ની કોઈ પણ જાતના આડંબર વિના જીવતી સ્ત્રી છે. આ બે પાત્રોનો વિશેષ પરિચય આપવામાં આવ્યો નથી.

મિસીસ સોની પોતાની જાતને પતિવ્રતા તરીકે ઓળખાવે છે અને સાથે સાથે મિ. પંચાલ સાથે એક જ ઓરડામાં રાત ગાળવાનું સાહસ પણ કરે છે. વાર્તાના પહેલા ખંડમાં આ બંને કેવી રીતે હિલસ્ટેશન પહોંચે છે, એક ઓરડામાં રાત ગાળે છે તેનું વર્ણન છે. મિસીસ સોની પ્રત્યે નાયકને અદમ્ય આકર્ષણનો અનુભવ થાય છે પણ એ આકર્ષણને સંકીર્ણ ભૂમિકા ઉપર લેખક મૂકી શકતા નથી. મિ. પંચાલના મનની વાતને બીજી કોઈ યુક્તિપ્રયુક્તિઓ દ્વારા આલેખી શકાઈ હોત. આ જ મોટો પડકાર હતો. જે વિગતોની પસંદગી કરવામાં આવે તે દ્વારા જ પાત્રના ચિત્તમાં ચાલતા પ્રવાહોનો ખ્યાલ ભાવકને આવતો જાય તો જ શિખર સર કરી શકાય. લેખકે આંતરચેતનાપ્રવાહની ટેકનિક અપનાવી હોત તો જુદી વાત હતી.

નવલકથાના બીજા ખંડમાં પહેલા ખંડની ઘટનાઓને મિસીસ સોનીની આંખે આલેખવામાં આવી છે. મિસીસ સોનીનું મનોજગત આપણી આગળ સાકાર થાય છે. પણ પહેલા ખંડનો તાળો બીજા ખંડ સાથે મેળવવાની યુક્તિ બહુ સહેલાઈથી ઉકેલ આણવા માટેની છે. મિ. પંચાલ પ્રત્યેના મિસીસ સોનીના આકર્ષણને શબલિત બનાવવા માટે લેખકે મિસીસ સોનીના પિતાની મદદ લીધી છે. પિતા પાસેથી ખસવાનું ન ગમે અને મિ. પંચાલ પાસેથી પણ ખસવાનું ન ગમે. લાગણીઓના શાબલ્યને આલેખવા માટેની એક તક ઊભી થઈ. મિસીસ સોનીને પતિ, પિતા અને મિ. પંચાલ પ્રત્યે આકર્ષણ છે. આવી સંકુલ સ્થિતિના આલેખન માટે સર્જક પાસે ઉચ્ચ પ્રતિભા અને ટેકનિક પરના પ્રભુત્વની અપેક્ષા રહે. અહીં એક પ્રશ્ન થાય : મિસીસ સોની શા માટે સમ્યકરાયમાં

પોતાના પતિને પામી શકતી નથી? આનું કોઈ કારણ કૃતિમાંથી જાણવા મળતું નથી, એક સ્થળે નાની વિગત આવે છે. મિસીસ સોનીને પૂરઝડપે દોડતા સ્કુટર પર બેસવાનો શોખ છે. જ્યારે મિ. સોની મધ્યમ ગતિએ સ્કુટર ચલાવવામાં માને છે. આવા અને આનાથી વધુ સૂક્ષ્મ સંકેતો જો કૃતિમાં વેરાયેલા હોત તો એ બધાંને એક સૂત્રમાં પરોવ્યા પછી શ્રીમતી સોનીની પાત્ર-સમૃદ્ધિ વિશેષ રીતે પ્રતીત થાત. કોઈ કદાચ એવી દલીલ કરે કે આવી લઘુ કૃતિમાં લેખકને એ ન પરવડે તો આપણે કેટલીય લઘુ કૃતિઓ–જેમાં આવા સંકેતો વેરવિખેર પડેલાં હોય–ચીંધી શકીએ. દા. ત. 'અ શોર્ટ હેપી લાઈફ ઓવ ફ્રાન્સિસ મેકોમ્બાર.' પાત્ર જે કોઈ કાર્ય કરે છે તે શા માટે કરે છે તેનો ઉત્તર ભાવક તો વ્યવસ્થિત રીતે શોધવાનો પ્રયત્ન કરતો હોય છે. એટલે મિસીસ સોની મિ. પંચાલના અનુસંધાનમાં પોતાના પિતાના ઉલ્લેખથી શું સિદ્ધ કરી શકે છે એનો જ્યારે વિચાર કરીએ ત્યારે આપણે ઉત્તર આપી શકતા નથી. આમ છતાં ઘટનાને સ્થૂળતામાં સરી પડતી અટકાવવાની મથામણ જયંત ગાડીત કરી રહ્યા છે એટલી પ્રતીતિ તો થયા વિના રહેતી નથી.

નવલકથાનો ત્રીજો અને અન્તિમ ખંડ ફરી પહેલા ખંડની કથનપદ્ધતિએ આલેખાયો છે. આ ખંડમાં નાયકનાયિકા શિખરની યાત્રા આરંભે છે. આ ખંડમાં ચાસ પંખીનો પ્રતીક તરીકે ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે. ચાસ ઝાડ પર બેસી રહે ત્યારે તેનું રૂપ ન પ્રગટે પણ ચંચળ બનીને જ્યારે પોતાની જાતને મુક્ત, અવકાશમાં મૂકી દે ત્યારે જ તેનું રૂપ પ્રગટ થાય: 'બહારથી સાવ રાખોડી રંગનું, જંગલમાં અવધૂત જેવું, પણ અંદરથી સૌંદર્યનો પુંજ ભરીને બેઠેલું.' (પૃ. ૬૨) ચાસના આ પ્રતીકને મિ. પંચાલના અનુસંધાનમાં પ્રયોજવામાં આવ્યું છે તેનો ખ્યાલ ભાવકને તરત આવી જાય છે; પાછળથી જ્યારે મિ. પંચાલ કોટ, મફલર ઉતાર્યા વિના જ આગળ વધે છે. મિસીસ સોનીના વક્ષસ્થળના સૌંદર્યથી આકર્ષાવા છતાં સંયમ પાળે છે તે વખતે મિસીસ સોની તેને પડકારે છે, મિ. પંચાલ વિચારે છે: 'આ વન વીંધી, આ પહાડ ભેદી તને ઊંચકીને સોંસરો ચાલી શકું છું. પણ મારું એ પુરુષત્વ તને નથી દેખાડવું. તારી સામે તો આ કોટ પહેરેલો, કાનટોપીથી ઢંકાયેલો મિ. પંચાલ જ રહેવા માગું છું. મારું એ અનાવૃત રૂપ તને નથી દેખાડવું, મિસીસ સોની!' (પૃ. ૬૬)

હવે અહીં મિ. પંચાલને વાચાળ બનવા દીધા ન હોત તો ચાલત. ઊલટું, નવલકથા જ્યાં કંઈક અંશે સંકુલ બનવા જાય ત્યાં તરત જ એને સરળ સપાટીએ લઈ આવે છે. વચલો ખંડ આ જ કારણે નબળો પડી જાય છે.

મિસીસ સોનીને સંસ્કૃતિના વરખ વગરનો મિ. પંચાલનો ચહેરો જોવો છે. 'મારે ભૂખ જોવી છે. ભૂખ. સદાય સ્ત્રી જેને તિરસ્કારતી આવી છે એ પુરુષની ભૂખ.' પણ મિ. પંચાલ સંસ્કૃતિનું ભદ્ર આવરણ ઉતારવા તૈયાર નથી. કૃતિમાં મિસીસ સોની જેવા સંઘર્ષમાંથી પસાર થાય છે તેવા સંઘર્ષમાંથી મિ. પંચાલને પસાર થવું પડતું નથી. એને કારણે આ આખો સંઘર્ષ એકાંગી બની જાય છે. વળી, શ્રીમતી સોની જે સંઘર્ષ અનુભવે છે તે પણ ઉચિત સન્દર્ભ વિનાનો છે.

બીજી કૃતિ છે 'કર્ણ.' શીર્ષકથી પૌરાણિક સંદર્ભ સૂચવાય છે. નવલકથાનો નાયક હર્ષદ કોલેજના વિદ્યાર્થીઓનો નેતા, શહેરના રાજકારણી મનસુખલાલનો લાડૂતી માણસ, એન્જિ નામની વ્યભિચારિણી ખ્રિસ્તી યુવતીનો પ્રેમી, માનો પ્રેમ કદી પ્રાપ્ત થયો નથી, જેને સ્ત્રી પ્રત્યે ક્યારેય માન નથી એવો યુવાન છે. નવલકથાના આરંભથી જ તે પોતાની માને જોવા માટે આતુર બને છે. માની શોધ ચલાવવા માટે પોતાના દાદા પાસે, પોતાની પાલક માતા અજવાળી પાસે ગામમાં આવે છે. માની, બાપની કે કુળની શોધ આખરે તો વ્યક્તિની પોતાની શોધમાં પરિણમતી હોય છે. આ શોધમાં ન પરિણમતી શોધનો પછી તો કોઈ અર્થ પણ રહેતો નથી.

'ચાસ પંખી'ને મુકાબલે આ કૃતિમાં તત્કાલીન સામાજિક સંદર્ભ વિશેષ માત્રામાં છે. આમ છતાં લેખક ચોક્કસ સ્થળનો નિર્દેશ કરવાનું તો ટાળે છે; પહેલી કૃતિમાં પણ ગિરિમથકનું નામ પાડવામાં આવ્યું નથી. 'કર્ણ'માં પણ શહેર, ગામ કે નદીનું નામ પાડવામાં આવ્યું નથી. પણ બીજી બધી પરિચિત સામગ્રી કોલેજ, પંગુ બની બેઠેલા અધ્યાપકો, હડતાલો પડાવતા વિદ્યાર્થી આગેવાનો, ચૂંટણીનો પ્રચાર, ગામડાં ગામની ખટપટ, વેરઝેર, જાતીય વાસનાના ઉદ્દામ આવેગો, હિંસા, બળાત્કાર—આમ જીવનની નાની મોટી વિગતો સ્થાન તો પામી છે. આની વાસ્તવિકતાને તેના તત્કાલીન સંદર્ભમાંથી મુક્ત કરવા માટે જો નાયક દ્વારા ચાલતી માની શોધ, માર્ગ બદલીને વિનાશ નોતરતી નદી, બળાત્કાર, વગેરેને આલેખવામાં આવ્યાં હોત તો વધુ સારું પરિણામ આવી શકત. અહીં આ બધાં તત્ત્વોના આલેખન

પાછળ કોઈ યોજના છતી થતી નથી, પ્રાસંગિકતાને ઉલ્લંઘવાનો આશય જોઈ શકાય છે, પણ એ ઉલ્લંઘી શકાતી નથી.

કૃતિનો નાયક હર્ષદ બારોટ કોલેજનો આગેવાન છે, રાજકારણીઓએ ખરીદી લીધેલો અડધો ગુંડો છે, સ્ત્રી ઉપર બળાત્કાર કરવામાં, બળાત્કારની વાત સાંભળવામાં તેને આનંદ આવે છે, અપશબ્દો બોલતાં તેને સહેજ પણ સંકોચ થતો નથી. પણ આવી વિગતોના ઉલ્લેખ માત્રથી પ્રગલ્ભતા સર્જાતી નથી. બેચાર ગાળો પાત્રના મોંમાં મૂકો ન મૂકો એનાથી કશો ફેર પડતો નથી. ભાષાના જુદા જુદા સ્તર, પાત્રની ઇચ્છાવાસનાઓને ઝીલી શકે એવી ભાષાકીય નમનીયતા યોજવામાં જ નમનીયતા રહેલી છે. આવી નમનીયતા, ભાષાની આવી છટાઓ યોજવાની શક્તિઓ લેખકમાં છે. દા. ત. હર્ષદ બારોટને પોતાનું ઘર યાદ આવે છે : 'નીચાં, દેશી નળિયાંવાળાં, અંદરથી અંધારાં, નાનકડાં ખાલી ખમ ઘર. છાણાં થાપતી, ગાર લીપતી, ડોબું દોતી, ઘાસનો ચારો લાવતી, આખો દિવસ આમથી તેમ હડિયાપટી કરતી અજવાળી મામી...' (૮૯) ક્રિયાપદો વિનાનાં, પુનરાવર્તિત થતાં આ વાક્યો આપણી આગળ આખું ચિત્ર ઉપસાવી જાય છે.

નાયકના ચિત્તમાં માની સ્મૃતિ તાદૃશ થાય છે અને એની સાથે જ નાયક પહેલાંની જેમ જીવન જીવી શકતો નથી. એન્જીને ઘેર જાય છે પણ એની સાથે પહેલાંની જેમ હવે તે સહવાસ ભોગવી શકતો નથી, કોલેજની હડતાલમાં ભાગ લઈ શકતો નથી, રેખા જેવી મનને ગમી ગયેલી છોકરી પર બળાત્કાર કરવામાંથી પણ પાછો પડે છે. પણ આ ભૂમિકાને આથી વિશેષ સંકુલ ભૂમિકા ઉપર આલેખી શકાઈ નથી. આ આધુનિક કર્ણ અન્ત સુધી પોતાની મા કોણ હતી તે ચોક્કસપણે જાણી શકતો નથી. અહીં જ કર્ણના પુરાકથાપ્રતીકની સાભિપ્રાયતાનો પ્રશ્ન જાગે. વાર્તામાં એવું શું છે જે આપણને કર્ણની સૃષ્ટિમાં લઈ જાય છે' કર્ણની આધુનિકતા હર્ષદ બારોટમાં જો ઉપસાવી શકાઈ ન હોય તો આખી યોજના જ નબળી પડી જાય છે.

કોલેજના અનુભવો, રેખા જેવી છોકરીની થતી મશ્કરીઓ, રેખાની વ્યભિચારિણી મા, છોકરીઓ માટે પ્રયોજાતી Slang–ઓ બધા દ્વારા કોઈ વિશિષ્ટ પરિવેશ ઊભો થઈ શકતો નથી. હર્ષદની વેદનો જ તેને આ બધામાં સંડોવે છે એમ પણ કહી શકાતું નથી. તેમેં સ્ત્રી પ્રત્યેનો તિરસ્કાર દાદા પાસેથી

મળ્યો છે. જે સ્ત્રીઓના પરિચયમાં તે આવ્યો તે બધી લંપટ, ક્રોધી, નિર્દય નીકળી. વાત્સલ્યના અભાવે જાગેલા સ્ત્રી પ્રત્યેના ખુન્નસને વાર્તાનો વિષય ભલે બનાવવામાં આવે પણ એ વિષય આલેખવા, તેની પૂરેપૂરી શકયતાઓ ચકાસવા માટે બીજા ઘટકોને પણ ઉપયોગમાં લેવા પડે. પહેલી કૃતિની જેમ અહીં પણ સીધીસાદી શૈલીમાં વાર્તા કહેવી નહીં એવી સભાનતા છે અને બીજી બાજુએ પૂરેપૂરું કહી નાખવાનો લોભ પણ છે. કયારેક આ કહી નાખવા માટે સ્વપ્નનો પણ ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે. (પૃ. ૧૪૦) સ્વપ્ન દ્વારા શું સિદ્ધ થઈ શકે છે, શું નથી થઈ શકતું એ પ્રશ્ન પણ અનુત્તરિત રહે છે. વાર્તામાં સમકાલીન વાસ્તવિકતા, સ્વપ્નજગત, પૌરાણિક કથાસંદર્ભના સંકેતોની ગૂંથણી થતી નથી એટલે પછી થાય કે એના કરતાં આ બધું ભેગું કરવાનો લોભ હમણાં ન રાખવો. જેમ જેમ ટેકનિક ઉપર પ્રભુત્વ આવતું જાય તેમ તેમ આ બધા સ્તરની ગૂંથણી કરવી.

હર્ષદ બારોટ નવલકથાને અંતે રેખા ઉપર બળાત્કાર કરવા જતાં માર ખાય છે; તાવ, તંદ્રાનો ભોગ બને છે અને કહેવાતી માને જુએ છે, પણ કલ્પનામાં વસાવેલી મૂર્તિ અને વાસ્તવિકતા જુદી નીકળે છે એટલે તે નિરાશ થઈ જાય છે.

આ બંને કૃતિઓ વાંચ્યા પછી લાગે કે લેખક મથામણ કરી રહ્યા છે, નવી દિશા શોધવાનો આશય છે, અત્યારે ભલે ન મળી હોય. પણ એટલું ધ્યાનમાં રાખવું કે જો કૃત્રિમતાથી નવી દિશા પામવા જવાશે તો એ હાથ આવવાની નથી. વળી, સીધીસાદી શૈલી અને આધુનિકતા–એ બે પરસ્પર વિરોધી ભૂમિકાઓ નથી એ વાત ધ્યાનમાં રાખવી જોઈએ

## ઝયાં પોલ સાર્ત્ર :

મુલાકાત :—મિશેલ કોન્તા
અનુવાદ :—બિપીન પટેલ
ડંકેશ ઓઝા

**મિશેલ :** આપના સ્વાસ્થ્ય અંગેની પ્રચલિત અફવાઓએ ગયે વર્ષે ઘણી ચિંતા જન્માવી, આ મહિને આપ સિત્તેરમા વર્ષમાં પ્રવેશશો. સાર્ત્ર, આપ કહેશો, હાલમાં આપને કેમ લાગે છે ?

**સાર્ત્ર :** ઠીક છે એમ કહેવું મુશ્કેલ છે. પરંતુ ઠીક નથી એમ પણ હું ન કહી શકું. છેલ્લાં બે વર્ષ દરમિયાન કેટલીક ગંભીર ઘટનાઓ બની છે. એકાદ કિલોમીટરથી વધુ ચાલું કે તરત જ પગ દુઃખવા લાગે છે. તેથી હું ભાગ્યે જ એથી વધુ ચાલું છું. લોહીના દબાણના ય પ્રશ્નો છે પરંતુ તાજેતરમાં તદ્દન ઝડપથી આ પ્રશ્નો અદૃશ્ય થઈ ગયા છે. મારું લોહીનું દબાણ ઊંચું રહેતું હતું પણ તબીબી સારવારને કારણે હવે તે ઘણું નીચું રહે છે.

સૌથી દુઃખદ તો એ છે કે ત્રણ વર્ષની ઉંમરે મેં જમણી આંખની દૃષ્ટિ લગભગ સંપૂર્ણ ગુમાવી. હવે જે ડાબી આંખથી જ હું જોઈ શકું છું તેમાં રક્તસ્રાવ થાય છે. હજી હું આકારો અસ્પષ્ટ રીતે જોઈ શકું છું, પ્રકાશ અને રંગ જોઈ શકું છું પરંતુ વસ્તુઓ, કે ચહેરાઓ સ્પષ્ટ જોઈ શકતો નથી. એને પરિણામે હું વાંચી–લખી શકતો નથી. સાચું કહું તો હું બહુ મુસીબત વિના શબ્દો લખી શકું છું પરંતુ હું જે લખું છું તે વાંચી શકતો નથી. બીજું કંઈ વાંચવાનો તો પ્રશ્ન જ ઉપસ્થિત થતો નથી કારણ હું શબ્દો ઉકેલી શકતો નથી. પરંતુ લીટીઓ અને શબ્દો વચ્ચેની જગ્યા જોઈ શકું છું. જ્યારે હું લખી-વાંચી શકતો નથી ત્યારે લેખક તરીકે હું સક્રિય રહી શકું એ શક્યતા જ નહીંવત્ છે. મારી લેખક તરીકેની કારકિર્દી સંપૂર્ણપણે નાશ પામી છે.

**મિશેલ :** લખી ન શકાય એ તો બહુ મોટો ફટકો ગણાય. આપ એની વાત તો સ્વસ્થતાથી કરો છો....

**સાર્ત્ર** : આમ જુઓ તો તેણે મારા જીવવાનું એકે ય કારણ રહેવા દીધું નથી. તમે કહી શકો કે હું હતો અને હવે નથી. મારે તો હતાશ થવું જોઈએ પરંતુ કોઈ અગમ્ય કારણને લઈને હું સંપૂર્ણ સ્વસ્થ છું. મેં જે ગુમાવ્યું છે તેને કારણે હું દુઃખી નથી યા તો વિષાદમાં ઘેરાયેલો નથી.

**મિશેલ** : બળવાનો ભાવ નહીં?

**સાર્ત્ર** : હું શાને માટે યા તો કોની સામે બળવો કરું? આને સ્થિતપ્રજ્ઞવાદ રખે માનતા. જો કે મને સ્થિતપ્રજ્ઞો પ્રત્યે સહાનુભૂતિ અવશ્ય છે. એટલું જ કે અમુક બાબતો જેમ છે તેમ જ રહેવાની અને હું તે અંગે કંઈ કરી શકું નહીં. તેથી મારે તે માટે બેબાકળા થવાને કોઈ કારણ નથી.

**મિશેલ** : આપ વાંચી શકતા નથી એ આપને બોજારૂપ અંતરાય પ્રતીત થાય છે?

**સાર્ત્ર** : એક ક્ષણ માટે તો હું કહીશ કે ના. તાજેતરનાં પુસ્તકોમાંથી મને શેમાં રસ પડે તે હવે હું શોધી શકું તેમ નથી. પરંતુ લોકો મને તેને વિષે વાત કરે છે અથવા તે વાંચી સંભળાવે છે અને તેથી હું બહાર પડતાં પુસ્તકોથી વાકેફ રહી શકું છું. સિમોન દ. બુવારે મને અત્યાર સુધીમાં ઘણાં પુસ્તકો વાંચી સંભળાવ્યાં છે—હરેક પ્રકારનાં પુસ્તકો.

**મિશેલ** : બીજા પર આધારિત થવું પડે તે આપને દુઃખદ નથી લાગતું શું?

**સાર્ત્ર** : હા. જો કે 'દુઃખદ' બહુ ભારે શબ્દ કહેવાય, કારણ મેં હમણાં જ કહ્યું તેમ મારે માટે હવે કશું જ દુઃખદ નથી, આ બધું છતાં પરાધીનતા ભાગ્યે જ અપ્રિય લાગે છે. મને હજુ લાગે છે કે સાચું બૌદ્ધિક કાર્ય એકાંત માંગી લે છે. હું એમ નથી કહેતો કે કોઈપણ બૌદ્ધિક કાર્ય—પુસ્તકો લખવાનું પણ—વધુ માણસોથી ન થઈ શકે. પરંતુ મને સમજાતું નથી કે બે કે ત્રણ માણસો ભેગાં મળીને પુસ્તક-લખાણ કે તત્ત્વચિન્તના પ્રતિ દોરી જનારું ખરેખરું બૌદ્ધિક કાર્ય કઇ રીતે બજાવી શકે. અત્યારે તો, પ્રચલિત વિચારધારા મુજબ, પદાર્થ સમક્ષ વિચારને અનાવૃત્ત કરવામાં એકાંત જોઈએ જ.

**મિશેલ** : આપને હું આપના વિશે કંઈ પૂછું તો સંતાપ થાય છે?

**સાર્ત્ર** : ના, શા માટે? હું તો માનું છું કે પ્રત્યેક જણ પોતાની સૌથી ઊંડી વાત મુલાકાત લેનારને કહી શકે છે. હું તો માનું છું કે જ્યારે કોઇ

બીજાથી કંઈ છુપાવે છે, ખાનગી રાખે છે અને તેજ બધાંથી નહીં પણ તે ક્ષણે જેની સાથે વાત કરી રહ્યો છે તેનાથી તો તે સંબંધોને વણસાવે છે. હું તો માનું કે ગુપ્તતાનું સ્થાન પારદર્શકતાને મળવું જોઈએ. હું એ દિવસ જોઈ શકું છું જયારે બે માણસોને એકબીજાથી હવે કંઈ ખાનગી નહીં હોય કારણ કોઈની પાસે કોઈની ખાનગી વાતો નહી હોય, કારણ અંગત જીવન અને બાહ્યજીવન જેવી વાતોને તિલાંજલિ અપાઈ ગઈ હશે. આપણે આપણું શરીર બીજાને સમર્પીએ અને વિચારોને છુપાવી શકીએ એ વાત સ્વીકારવી અશક્ય છે. કારણ મારા મતે તો શરીર અને મનોજગત ( Consciousness ) વચ્ચે પાયાનો કોઈ ભેદ નથી

**મિશેલ** : જેને આપણે શરીર અર્પીએ છીએ તેને જ આપણા મનની રજેરજ વાત કહીએ છીએ એ હકીકત ખોટી છે?

**સાર્ત્ર** : આપણે આપણું શરીર સર્વને સોંપીએ છીએ. યૌન સંબંધો સિવાય પણ—જોઈને સ્પર્શીને. તમે તમારું શરીર મને સોંપો છો અને હું મારું તમને. શરીરની માફક આપણે પણ બીજાને માટે અસ્તિત્વ ધરાવીએ છીએ. પરંતુ વિચારો એ શરીરનું જ રૂપાંતર હોવા છતાં ચેતના કે વિચારના જેવું અસ્તિત્વ આપણે ધરાવતા નથી.

જો આપણે શરીર તરીકે ખરેખર બીજા માટે જ અસ્તિત્ત્વ ધરાવતા હોઈએ તો જે શરીર ઉઘાડું રાખી શકાય છે. ( જો કે ખરેખર તેમ થતું નથી ) તેમાંથી જ વિચારો બહાર આવી રહ્યા છે એવું અન્યને લાગે. શબ્દો મોંમાં રહેલી જીભને કારણે સર્જાય છે. આ રીતે તો બધા જ વિચારો — અસ્પષ્ટ અને ક્ષણિક પણ ઓછા સ્પષ્ટ જણાશે. અમુક સદીઓમાં જેને સ્ત્રી–પુરુષનું ગૌરવ ગણાતું અને જે મારે મન નરી મૂર્ખતા છે તેવી ગુપ્તતા પછી લાંબો સમય રહેશે નહીં.

**મિશેલ** : આ પારદર્શકતા ( એટલે કે નિખાલસતા ) આડે આવતો મુખ્ય અવરોધ આપના મતે કયો છે ?

**સાર્ત્ર** : સૌ પ્રથમ તો દુરિત. એટલે કે વિભિન્ન સિદ્ધાંતો પ્રેરિત એવાં કાર્યો અને તેનાં એવાં પરિણામો જે મને માન્ય નથી. દુરિત તો વિચારોનું પ્રત્યાયન જ મુશ્કેલ બનાવે છે કારણ બીજાઓએ વિચાર ઘડવા વાપરેલાં સિદ્ધાંતો મારા સિદ્ધાંતોને કેટલાં અંશે મળતા આવે છે તે હું જાણતો નથી.

અલબત્ત, અમુક હદ સુધી આ સિદ્ધાંતોની સ્પષ્ટતા, ચર્ચા અને સ્થાપના થઈ શકે. પરંતુ હું ગમે તેની સાથે ગમે તે વાત કરી શકું એ સાચું નથી. હું તમારી સાથે વાત કરી શકું પણ મારા પાડોશી સાથે કે શેરીમાંથી નીકળતા વટેમાર્ગુ સાથે તે ન કરી શકું. કોઈ વેળા એમ પણ બને કે મારી સાથે પૂરેપૂરી નિખાલસ ચર્ચા કરવાને બદલે તે મારી સાથે ઝઘડે.

આમ અવિશ્વાસ, અજ્ઞાન અને ભયમાંથી ફક્ત–મારે–માટે જ એ ભાવના જન્મે છે જે મને પૂરતો વિશ્વાસુ કે બીજા સાથે વિશ્વાસુ બનતો અટકાવે છે. તદુપરાંત, અંગત વાત કરું તો હું જે લોકોને મળું છું તેમને બધા જ વિષયો અંગેના મારા વિચારો નથી જણાવતો પરંતુ હું શક્ય તેટલો નિખાલસ થવાનો પ્રયત્ન કરું છું કારણ કે મને લાગે છે કે આ અંધકારપ્રદેશ, જે બીજાને માટે અને આપણે માટે સરખો જ અંધકારમય છે તે, બીજા માટે પ્રકાશિત કરવાના પ્રયત્નમાં આપણે માટે પણ તેટલો જ પ્રકાશિત થઈ શકે.

**મિશેલ** : આ પારદર્શકતા (નિખાલસતા) સૌ પ્રથમ આપે લખાણમાં જ ઝંખેલી ?

**સાત્રે** : આમ જુઓ તો સર્વ પ્રથમ નહીં. હું ધારું છું કે લખાણમાં તો અન્તે જ. પરંતુ રોજબરોજની વાતચીતો – સિમોન દ બુવાર અને બીજાઓ સાથે અને આજે આપણે સાથે છીએ તેથી તમારી સાથે – પણ હોય છે જેમાં હું બને તેટલો સત્યનિષ્ઠ અને સ્પષ્ટ થવા મથું છું. હું સંપૂર્ણપણે વ્યક્ત થાઉં છું અથવા તો તે માટે મથું છું. ખરેખર તો ઘણું હું તમને કે બીજાને જણાવતો નથી. કારણ મારામાંય એવી બાબતો છે જે બહાર આવવા ના પાડે છે. હું મારી જાતને તે કહું છું પરંતુ બીજા સમક્ષ બહાર આવવાનો તે ઈન્કાર કરે છે. બીજા લોકોની માફક જ મારામાંનો ગહન અંધકાર બહાર આવવા માંગતો નથી.

**મિશેલ** : લેખન ગુપ્તતા અને દુશ્મનાવટમાંથી જ શું નથી જન્મતું ? સુસંવાદી સમાજમાં કદાચ તેના અસ્તિત્વ માટે કોઈ કારણ નહીં રહે...

**સાત્રે** : લેખન ચોક્કસપણે ગુપ્તતાજન્ય છે. પરંતુ આપણે એ ન ભૂલવું જોઈએ કે લેખન કદાચ આ ગુપ્તતા છૂપાવવા મથે છે અને જૂઠાણું રચવા માંગે છે (આ કિસ્સામાં તેમાં દમ હોતો નથી) અથવા તો ગુપ્તતાનો એકાદ અંશ પ્રગટ કરે છે અને લેખક અન્યના સંદર્ભે કેવો છે તે એનકાબ

કરી આપવાનો પ્રયત્ન કરે છે. આ બીજા કિસ્સામાં હું ઇચ્છું છું તે નિખાલસતા પ્રતિ જવાનો તે પ્રયત્ન કરે છે.

**મિશેલ :** વ્યક્તિ નિરપેક્ષ સત્ય શું અભિવ્યક્ત ન કરી શકે ?

**સાર્ત્ર :** પછી તેમાં રસ ન પડે. એ તો જે જગતમાં આપણે રહીએ છીએ તેમાંથી વ્યક્તિને દૂર કરી મૂકે અને પછી વસ્તુનિષ્ઠ સત્યોથી આગળ ન જાય. પોતાનું સત્ય વિચાર્યા વિના ય વસ્તુનિષ્ઠ સત્યો પર તો આવી શકાય. પરંતુ હું જો વસ્તુલક્ષિતાની અને તેની પાછળ રહેલી મારી પરલક્ષિતા અને આત્મલક્ષિતા બન્નેને એક બિન્દુ પર લાવી વાત કરું તો મારે એમ લખવું જોઈએ કે "હું, સાર્ત્ર," જો કે, હાલના વખતે આ પદ્ધતિ શક્ય નથી કારણ આપણે એક-બીજાને પૂરતા જાણતા નથી. આ આત્મલક્ષિતા – પરલક્ષિતાની સર્વગ્રાહી ચર્ચા માટે નવલકથા-લેખન વધુ અસરકારક માર્ગ છે.

**મિશેલ :** તથાપિ, આપની નવલકથાઓના વાચનથી આપના યૌન-સંબંધી અનુભવો વિષે વાચક ઘણું બધું તારવી શકે છે.

**સાર્ત્ર :** હા, અને મારાં તત્ત્વજ્ઞાનનાં પુસ્તકોમાંથી પણ. પરંતુ તે તો મારા યૌન-જીવનનો એક તબક્કો માત્ર પ્રગટ કરે છે. મને પામવા માટે, કોઇને ય માટે આ પુસ્તકોમાં પૂરતી વીગતો કે જટિલતા સુલભ નથી. તો પછી તમે કહેશો એની ચર્ચા શા માટે? અને હું કહીશ : હું માનું છું તે મુજબ તો લેખકે સ્વ.ના સમગ્રની વાત કરતી વખતે સમગ્ર વિશ્વની વાત કરવી જોઈએ.

લેખકનું કાર્ય છે દરેક બાબતની ચર્ચા કરવાનું વસ્તુલક્ષી રીતે દુનિયા અને વૈયક્તિક રીતે દુનિયા, જે પહેલાંની વિરોધી છે. લેખક જ્યારે તેને સંપૂર્ણપણે બેનકાબ કરે છે ત્યારે તેને સમગ્ર અખિલાઇથી નિરૂપવી જોઈએ. આથી તેણે પોતાના વિષે તો બોલવું જ જોઈએ અને હકીકતે અનિવાર્યપણે અને લગભગ સંપૂર્ણપણે આ તેણે કર્યું છે.

**મિશેલ :** તો પછી લખવાનો ખાસ હેતુ શો ? એમ નથી લાગતું કે આ અખિલાઈ વિશે વાત કરવી જ વધુ શક્ય છે ?

**સાર્ત્ર :** સિદ્ધાંતમાં એ શક્ય છે પરંતુ હકીકતે કોઈ લખીને જેટલું કહી શકે તેટલું બોલીને ન કહી શકે. લોકો બોલવાની ભાષાથી એટલા ટેવાયેલાં

નથી. આજે ઊંડી વાતચીત ફક્ત બૌદ્ધિકો વચ્ચે જ થાય છે. બિન–બૌદ્ધિકો કરતાં બૌદ્ધિકો સત્યની વધુ નજીક હોય છે તે કારણે નહીં, પરંતુ અત્યારના સમયમાં તેમની પાસે જ જ્ઞાન કે વિચારધારા – દા. ત. મનોવિશ્લેષણાત્મક કે સમાજશાસ્ત્રીય–છે જે તેમને પોતાના અને અન્યના વિષે સમજણની એક સપાટીએ પહોંચાડે છે જ્યાં બૌદ્ધિક નથી તેવા લોકો સામાન્યપણે પહોંચી શકતા નથી. આ સંવાદ એવી રીતે આગળ ચાલે છે કે દરેક વ્યક્તિ એમ માને છે કે તેણે બધું જ કહ્યું છે અને બીજાએ પણ બધું જ કહ્યું છે. જ્યારે હકીકતે ખરેખરો પ્રશ્ન તો ચર્ચા–સમાપ્તિના બિન્દુ બાદથી જ શરૂ થતો હોય છે.

**મિશેલ :** આપ આપના જીવનથી સુખી ( સંતુષ્ટ ) છો ?

**સાર્ત્ર :** ખૂબ, જો કે હું માનું છું કે હું વધુ નસીબદાર હોત તો વધુ વિષયોને વધુ સારી રીતે હાથ ધરી શક્યો હોત.

**મિશેલ :** અને એ પણ ખરું કે આપે સ્વાસ્થ્યની કાળજી લીધી હોત તો. કારણ Critique of Dialectical Reason લખતી વખતે આપે સાચે જ સ્વાસ્થ્ય રોળી નાંખ્યું.

**સાર્ત્ર :** સ્વાસ્થ્ય આખરે શા માટે ? હું અભિમાન વગર કહું છું કે સંપૂર્ણપણે તંદુરસ્ત રહેવા કરતાં Critic of Dialectical Reason કે એવું અન્ય લાંબું, ચોક્કસ અને મહત્ત્વનું કોઇ પુસ્તક લખવું તે વધુ સારું છે.

**મિશેલ :** થોડાક મહિના અગાઉ આપે મને વિષાદમિશ્રિત હાસ્ય સાથે કહેલું કે "હું પાછો પડતો જાઉં છું, હું ભૂતકાળનો થઈ ગયો છું." આપને શું એવું લાગે છે કે આપની પૂરતી કદર કરવામાં નથી આવતી ?

**સાર્ત્ર :** ઓછું મૂલ્યાંકન ? ના. ઓગણીસમી સદીના કેટલાક કવિઓ અને લેખકોની ઓછી કદર કરવામાં આવતી હતી તે અર્થમાં નહીં. પરંતુ કદાચ હું ખૂબ જાણીતો નથી.

**મિશેલ :** આપ જ્યારે બાળક હતા ત્યારે આપની બે મહત્ત્વાકાંક્ષા હતી : સર્જન કરવું અને પ્રસિદ્ધ થવું. આપને કયા તબક્કે લાગેલું કે આપ તેમાં સફળ થયા છો ?

**સાર્ત્ર :** મને હંમેશ લાગેલું કે હું સફળ થઈશ અને તેથી જ મને કદી હું સફળ થયો એવું સ્પષ્ટ પ્રતીત નહીં થયેલું. પરંતુ હું કહી શકું કે (બીજા) વિશ્વયુદ્ધ બાદ હું સફળ થયો.

૧૭ એતદ્ મે ૮૦

**મિશેલ :** આપે એ સ્વીકારવું પડશે કે ભલે આપ બધી જ સત્તાનો અસ્વીકાર કરો છો છતાં આપે સત્તા તો ભોગવી જ છે.

**સાર્ત્ર :** મારી પાસે બનાવટી સત્તા હતી—અધ્યાપકની સત્તા, અધ્યાપકની ખરી સત્તા તો એ કે વર્ગમાં ધૂમ્રપાન કરવાની મનાઈ ફરમાવે (જે હું ન કરી શક્યો) અથવા વિદ્યાર્થીઓને નાપાસ કરે (હું હંમેશા પાસ થવા જેટલા ગુણ આપતો). હું તો જ્ઞાનનું વિતરણ કરતો હતો અને હું માનું છું કે તે સત્તા ન કહેવાય, અથવા તો તમે કેવી રીતે શીખવો છો તેના પર તે આધારિત છે.

**મિશેલ :** આપ એવું નથી માનતા કે આપની ખ્યાતિએ આપને ચોક્કસ સત્તા હસ્તગત કરી આપી?

**સાર્ત્ર :** મને એમ નથી લાગતું. કદાચ પોલીસ બીજા પાસે માગે છે તે કરતાં વધુ વિનમ્રતાથી મારી પાસે કાગળો માંગે એટલું જ. તે ઉપરાંત મારી પાસે કઈ સત્તા છે તે મને સમજાતું નથી. સત્ય ઉચ્ચારવા સિવાયની મારી પાસે અન્ય કોઈ સત્તા હોય તેમ હું માનતો નથી.

**મિશેલ :** આપણે જે કંઈ વાતચીત કરી એમાં ઉંમર એ ચોક્કસ વિષય ન હતો. ક્યારે આપને લાગવા માંડયું કે આપ વૃદ્ધ થઈ રહ્યા છો?

**સાર્ત્ર :** તે કહેવું મુશ્કેલ છે. કારણ આંખોનો ઉપયોગ ચાલ્યો ગયો અને કિલોમીટરથી લાંબું હું ચાલી શકતો નહોતો એને વૃદ્ધત્વનો માર્ગ કહી શકાય. આ દુઃખો છે અને નથી. હું તેમની સાથે જીવી શકું પરંતુ હું હવે માર્ગના અંત (મૃત્યુ) તરફ ધસી રહ્યો છું એ હકીકત તે સૂચવી જાય છે. આ બાબતના સંદર્ભે, હું વૃદ્ધ છું તે સાચું. તો બીજે પક્ષે, હું એ બહુ લક્ષમાં લેતો નથી. ચાલીસ–પીસ્તાળીસની વયના જેટલો જ હું સજાગ છું, તે ઉંમરના અન્ય કોઈ જેટલું જ કામ પણ કરું છું. હું વૃદ્ધ હોઉં તેવું નથી અનુભવતો. તેમ છતાં સિત્તેર વર્ષનો કોઈ પણ માણસ વૃદ્ધ તો છે જ.

**મિશેલ :** આપની ઉંમરના બધા માટે આ સાચું છે એમ આપને લાગે છે?

**સાર્ત્ર :** હું એ જાણતો નથી; હું તે કહી ન શકું. મને મારી ઉંમરના માણસો ગમતાં નથી. હું જેમને જાણું છું તે બધા મારાથી નાના છે. હું ખૂબ સારી રીતે તેમની સાથે ભળી શકું છું. તેમની જરૂરિયાતો અને જ્ઞાન–

અજ્ઞાનના સીમાડાઓ સરખા જ છે. હમણાં હમણાં હું વધુ વાર–લગભગ રોજ સવારે–પીઅર વિકટર અને ફિલિપ ગાવીને મળું છું. તેઓ ત્રીસની ઉંમરના છે. હું મારા કોઈ સમકાલીન સાથે હોઉં તેમ તમારી સાથે છું ત્યારે અનુભવું છું. મને ખબર છે તમે મારાથી ખૂબ નાના છો પણ મને તેમ લાગતું નથી.

**મિશેલ** : આપની ઉંમરના સામેનો આપનો વાંધો શો છે ?

**સાત્ર** : તેઓ ઘરડા છે ! તેઓ કંટાળાજનક છે.

**મિશેલ** : આપ તો મને કંટાળાજનક નથી લાગતા.

**સાત્ર** : હા, પરંતુ હું તેમના જેવો કયાં છું ? વૃદ્ધ માણસો વિચારોનું પુનરાવર્તન કર્યા કરતા હોય છે, તેમને ચોક્કસ વસ્તુઓનું વળગણ (obsession) હોય છે, આજકાલ જે લખાય છે તેનાથી તેઓ અસ્વસ્થ થઈ જાય છે...... અરે, તેઓ ત્રાસજનક છે ! મોટા ભાગના કિસ્સાઓમાં વૃદ્ધત્વ આવું હોય છે– એક શિક્ષા. અગાઉની તાજગી તેઓ ગુમાવી દે છે. જેમને યુવાન હતા ત્યારે જાણતો હતો તેવા વૃદ્ધોને મળવું દુઃખદ બની જાય છે. Les Tempo Modernes ખાતેના પ્રાધ્યાપકો જેઓ મારાથી પચાસ કે વીસ વર્ષ નાના છે તે હું ભળતો હોઉં તેવી વ્યક્તિઓમાં સૌથી વધુ ઉંમરના છે. તેઓ હજુ પણ સ્વસ્થ છે. પરંતુ સામાન્ય રીતે મારો સંસર્ગ ત્રીસીના સાથેનો છે.

**મિશેલ** : અને તેઓ આ સંસર્ગ ઝંખે છે ખરા ?

**સાત્ર** : હું તો નથી જ ઝંખતો.

**મિશેલ** : આ તો આપના વિશેની આશ્ચર્યજનક બીના છે. મળવામાં આપ પહેલ કદી નથી કરતા, કેમ ખરું ને ?

**સાત્ર** : કદી નહીં. હું લોકોને વિષે આતુર નથી.

**મિશેલ** : તો ય આપે જ એક વખત લખેલું કે "લોકોને સમજવાનો મને નાદ (passion) છે."

**સાત્ર** : ખરું. એક વખત હું વ્યક્તિની સમ્મુખ આવી જાઉં પછી મને તેને સમજવાનો નાદ ખરો. પરંતુ હું મારા પક્ષેથી મળવાની પહેલ ન કરું.

**મિશેલ** : આ તો સંન્યાસી (recluse) નું વલણ થયું.

૧૯ એતદ્ મે ૮૦

**સાર્ત્ર** : સંન્યાસીનું ખરું. એક વાત મારે સ્પષ્ટ કરવી જોઈએ કે હું લોકોથી ઘેરાયેલો છું-પણ સ્ત્રીઓથી. મારા જીવનમાં ઘણી સ્ત્રીઓ છે. સિમોન દ બુવાર તો એક છે, બીજી તો ઘણી.

**મિશેલ** : પરંતુ એવો કોઈ કાળ હતો ખરો જ્યારે આપને સુપ્રસિદ્ધ વ્યક્તિઓને મળવામાં મઝા આવતી હોય?

**સાર્ત્ર** : ખરેખર, મને તેમને મળવાની ઇંતેજારી નહીં થયેલી, તેઓએ મને લખ્યું યા મારો સંપર્ક સાધ્યો અને મેં હા કે ના ભણી. ઉદાહરણ તરીકે મારા પ્રિય કલાકાર એરિક વાન સ્ટ્રોહીમ હું એવી રીતે જ મળેલો. પછી ઘણી વાર મળ્યો. પરંતુ આ રીતે ય લોકો સાથે થતી વાતચીત સહૃદયી ભલે લાગે પણ તેમાં બનાવટીપણાનું એક તત્ત્વ હોય છે. પ્રસિદ્ધિ તરફ વધી રહેલી વ્યક્તિને મળવાનું તો વધુ રસપ્રદ. કારણ આપણે જોઈ શકીએ કે તે કેવા વખતમાંથી, તબક્કાઓમાંથી પસાર થાય છે. તેને અને તેનામાં થતા રૂપાંતરને સમજી શકાય. પરંતુ જો એક માણસ જે ચેપ્લીન કે વોન સ્ટ્રોહીમ થઈ ગયો છે તેને મળવાનું થાય તો એ દર્શાવવા માંગતો હોય તે જ જોઈ શકાય અને તેનું વ્યક્તિત્વ સારું જ હોય. એનો અર્થ એ નથી કે તે નાટક કરે છે પરંતુ તેને માટે તે સહજ બની જાય છે.

**મિશેલ** : પ્રશંસાનું શું? આપ કોઈને પ્રશંસો છો ખરા?

**સાર્ત્ર** : ના, હું કોઈની પ્રશંસા નથી કરતો અને કોઈ મારી પ્રશંસા કરે તેમ પણ નથી ઈચ્છતો. માણસોની પ્રશંસા ન થવી જોઈએ. બધા સરખા જ છે. તેઓ શું કરે છે તે અલબત્ત અગત્યનું છે.

**મિશેલ** : તે અલબત્ત અગત્યનું છે કે આપને વિકટર હ્યુગો પ્રત્યે અહોભાવ છે તેવી વાત આપે મને કરેલી...

**સાર્ત્ર** : ના, એટલું બધું નહીં. હ્યુગો મને ખરેખર કેટલો ભાવ હતો તે કહું. તેનામાં ઘણી વસ્તુઓ એવી છે જેની ટીકા થઈ શકે. તો બીજી એવી પણ છે જે ખરેખર સુંદર છે. આ બે ગૂંચવાડો ઊભો કરે તેવી અને એકબીજામાં ભળી જાય તેવી છે. તેથી હું એવું કહીને છૂટી ગયો કે મને તેમનાં પ્રત્યે અહોભાવ છે. પરંતુ સત્ય એ છે કે હું અન્ય કોઈ કરતાં તેમની વધુ પ્રશંસા નથી કરતો, અહોભાવ એ એક એવી લાગણી છે જેમાં પ્રશંસક પોતાને પ્રશંસાયોગ્ય વ્યક્તિથી ઊતરતો માની બેસે છે. તમે તો જાણો છો કે

હું સર્વ માનવને સરખા માનું છું. આદર (esteem) એ સાચો શબ્દ છે. જે એક વ્યક્તિ બીજી વ્યક્તિ પ્રતિ દર્શાવી શકે.

**મિશેલ :** પ્રેમથી પણ વધારે ?

**સાર્ત્ર :** ના, પ્રેમ અને આદર એક જ હકીકતની બે બાજુ છે. એનો અર્થ એ નથી કે પ્રેમ માટે આદર કે આદર માટે પ્રેમ હોવો જરૂરી જ છે. પરંતુ જો બંને હોય તો સામી વ્યક્તિ પ્રત્યેનો સાચો અભિગમ કહેવાય. આપણે એ તબક્કે હજુ પહોંચ્યા નથી. જ્યારે અંગત (subjective) પૂરેપૂરું અનાવૃત થશે ત્યારે આપણે ત્યાં પહોંચીશું.

**મિશેલ :** તો પછી આપ મિત્રતામાં ચલિત અને સ્નેહ સંબંધોમાં વિચલિત છો એ હકીકત આપને કેવી રીતે સમજાવી શકો ?

**સાર્ત્ર :** હું મૈત્રી–સંબંધોમાં વિચલિત નથી. તમને યોગ્ય લાગે તો એમ કહી શકીએ કે મારા પ્રેમ–સંબંધો જેટલા મારા મૈત્રી–સંબંધો લક્ષમાં નથી લેવાયા. હું વિચલિત છું એમ આપ કેમ કહો છો ?

**મિશેલ :** દાખલા તરીકે, મને કેમ્યૂ યાદ આવે છે.

**સાર્ત્ર :** પરંતુ હું ક્યારેય કેમ્યૂની વિરૂદ્ધ ન હતો. જેમાં મને 'Monsieur le directeur' કહેવામાં આવ્યો હતો અને જે સામયિક મને Les Temps Modernes ખાતે મોકલવામાં આવ્યું હતું તેની હું વિરુદ્ધ હતો. તેમાં ફ્રાન્સીસ જીન્સનના લેખ વિષે પણ વિચિત્ર લખાણ હતું. જીન્સન વિષે તે લખી શક્યો હોત પણ આ રીતે નહીં. આ લેખે મને ક્રુદ્ધ કરી મૂક્યો.

**મિશેલ :** આને કારણે આપની વચ્ચે જે અંતર પડી ગયું તેની તમને કોઈ અસર ન થઈ ?

**સાર્ત્ર :** ના, ખરેખર નહીં. અમે બન્નેએ એકબીજાને મળવાનું ઘણું ઓછું કરી નાંખેલું અને છેલ્લાં થોડાંક વર્ષોથી તો જ્યારે પણ અમે મળતા ત્યારે તે મારી સાથે ઝઘડતો. હજુ અમે જુદા નહોતા પડયા પણ મઝા નહોતી આવતી, કેમ્યૂ ઘણો બદલાઈ ગયો હતો. શરૂઆતમાં તો પોતે એક સારો લેખક છે તેનાથી ય સભાન નહોતો. એ તો એક મરકરો છોકરો માત્ર હતો અને અમે ઘણી મઝા કરતા. તેની ભાષા ઘણી raby હતી અને મારી પણ.

અમે એક પછી એક ગંદી વાતો કહેતા અને તેની પત્ની અને સિમોન દ બુવાર ચોંકી ગયા હોવાનો ડોળ કરતાં. બે-ત્રણ વર્ષ મારે તેની સાથે ખરેખર સારા સંબંધો હતા. અમે બૌદ્ધિક સ્તરની વાતોમાં આગળ નહીં વધી શકેલા કારણ તે તરત જ ચેતી જતો. ખરેખર કહું તો તેનામાં એક અલ્જેરીઅન મશ્કરા અને તોફાની છોકરાનો અંશ હતો જે તેની ચાડી ખાતો હતો. ખરેખર તે મારો છેલ્લો સાચો મિત્ર હતો.

સ્ત્રીઓ સાથેના મારા સબંધો સર્વોત્તમ રહ્યા છે કારણ ખરે જ યૌન સંબંધો આત્મલક્ષિતા અને પરલક્ષિતાના સીમાડા ભાંગી નાંખે છે. સ્ત્રીની સાથે ભલે તમારે આજે સાથે સૂવાના સંબંધો ન હોય પણ ક્યારેક તમે સાથે સૂતા હો, અથવા સૂઈ શક્યા હો તો સ્ત્રીઓ સાથેના સંબંધો સમૃદ્ધ હોય. સૌ પ્રથમ તો આ સંવાદની ભાષા શબ્દની નહીં પણ સ્પર્શની હોય છે, હાવ-ભાવની હોય છે. હું ફક્ત યૌન-સંબંધની ભાષાની વાત નથી કરતો. ભાષાની જ વાત કરીએ તો તે ઊંડાણમાંથી આવે છે અને જ્યાં પ્રેમ સંબંધો હોય ત્યાં તે યૌન-સંબંધમાંથી જન્મે છે.

**મિશેલ** : આપને જાણું છું ત્યારથી મને એવું જણાયું છે કે મિત્રોની વાત કરતી વખતે આપ આકરા થાવ છે.

**સાર્ત્ર** : કારણ મને ખબર છે તે કેવા છે! અને હું કેવો છું! હું મારા વિષે પણ એટલો જ આકરો થઈ શકું.

**મિશેલ** : આપ જો આપના વિષે જ આકરા થાવ તો શું કહેશો ?

**સાર્ત્ર** : સામાન્ય રીતે કહું તો મારા ઉદ્દામવાદમાં હું જોઈએ તેટલો આગળ નથી વધ્યો. એ સ્વાભાવિક છે કે મેં પણ એક યા બીજા કારણસર જીવનમાં નાની-મોટી ઘણી ભૂલો કરી છે. પરંતુ આ બધાના મૂળમાં જઈને કહું તો દર વખતે હું પૂરતો ઉદ્દામવાદી નહોતો તેથી ભૂલ થઈ છે.

**મિશેલ** : તેમ છતાં જે લોકો આપને જાણે છે તેઓ સામાન્યપણે એવું માને છે કે આપનો મુખ્ય સદ્દગુણ આત્મરતિ ( narcisism ) ના અભાવનો છે. આપ સંમત થાવ છો ખરા ?

**સાર્ત્ર** : જો મારામાં આત્મરતિનો અભાવ વર્તાતો હોય તો સારું અને જેનામાં આત્મરતિનો અભાવ છે એવી વ્યક્તિની જેમ જ હું વર્તું છું. પરંતુ એનો અર્થ એ નહીં કે આ સંપૂર્ણ સાચું છે. આત્મરતિ એ તો જાતને

પ્રતિક્રિયાત્મકરૂપે જોવાની એક રીત છે, જાતને પ્રેમ કરવાની રીત છે. પોતે કેવો હોવો જોઈએ તે શોધવાની રીત છે. ટૂંકમાં, તે પંડ ( self ) સાથેનો સતત સંબંધ છે, ભલેને આ પંડ બોલવામાં, સ્વપ્ન જોવામાં, કે અન્ય કાર્યમાં સક્રિય નથી પરંતુ સક્રિય પંડમાંથી રચાયેલ એક પાત્ર માત્ર હોય છે. આમ હું આ લક્ષણથી સંપૂર્ણપણે વિમુક્ત છું એમ ન કહી શકું. મારું વલણ તેને દબાવી દેવાનું છે અને કેટલીક વખત હું તેનાથી મુક્ત પણ હોઉં છું. દા. ત. અત્યારે તો મને સંબંધિત બાબતોની આપણે વાત કરી રહ્યા છીએ તેથી હું આત્મરતિગ્રસ્ત હોઈ શકું. પરંતુ ખરેખર હું શક્ય તેટલી સારી રીતે જવાબો આપી રહ્યો છું તેથી કદાચ આત્મરતિગ્રસ્ત ન પણ હોઉં, જો કે, બીજા કોઈ સમયે આત્મરતિનું પુનરાગમન થાય પણ ખરું. બીજા લોકો મને કઇ રીતે જુએ છે તેમાંથી પણ આત્મરતિ પ્રગટે કેમકે તેમના થોડાક શબ્દો ય મને આત્મરતિમાં ગરકાવી દે.

**મિશેલ :** પરંતુ શું આપ એમ નથી માનતા કે સુખી થવાની એક શરત એ છે કે જાતને જ પ્રેમ કરવો ?

**સાર્ત્ર :** માણસ પોતાને ચાહે છે ખરો ? આ પોતાને અંગેની બીજી લાગણી નથી શું ? કોઈકને ચાહવું તે પ્રમાણમાં સહેલું અને સમજાય એવું છે, કારણ તમે ચાહો છો તે વ્યક્તિ કંઈ હંમેશ હોય જ છે એવું નથી અને તે તમે તો નથી જ. આ બે કારણો – પંડ જે અસ્તિત્ત્વ ધરાવે છે અને જે તમારો પોતાનો છે અને પરિણામે તે ચાહે છે અને ચહાય છે, બન્ને છે તમને તમારા માટે લાગણી છે એ વાત અસ્તિત્ત્વ ધરાવતી નથી એવું બતાવવા પૂરતાં છે. જો તમે કલ્પનો ( images ) નો પ્રયોગ કરતાં હો તો તે તબક્કે આપણે આત્મરતિના સ્તરે આવી જઈએ ખરા. જાતનો જાત સાથેનો સાચો સંબંધ પ્રેમનો હોઈ શકે એમ હું માનતો નથી. જાતનો અન્ય સાથેનો સાચો સંબંધ જો કે પ્રેમનો જ હોઈ શકે. બીજી તરફ, પોતાને પ્રેમ ન કરવો. સતત પોતાને કોસતા રહેવું, ધિક્કારવું એ આત્મરતિગ્રસ્ત હોવા જેટલું જ બાધાજનક છે.

**મિશેલ :** આપનામાં અપરાધવૃત્તિ ( guilt ) ની ખામી છે એ આશ્ચર્ય પમાડે છે.

**સાર્ત્ર :** મારામાં તે નથી એ સાચું છે. કોઈ પણ પ્રકારની નથી. હું કદી અપરાધવૃત્તિ અનુભવતો નથી અને અપરાધી હોતો ય નથી.

૨૩ એતદ્ મે ૮૦

**મિશેલ** : આ સિવાય આપને કંઈ વિશેષ કહેવાનું છે ?

**સાર્ત્ર** : એક રીતે ઘણું બધું અને બીજી રીતે કંઈ નહીં. ઘણું બધું એ અર્થમાં કે આપણે જે વાતો કરી તે સિવાય ઘણું છે જે બધું કાળજીપૂર્વક શોધી કાઢવું જોઈએ. આ બધું જ મુલાકાતમાં ન થઈ શકે. જ્યારે જ્યારે હું આમ અનુભવું છું ત્યારે ઘણી વાતો કરવાની રહી જાય છે તેથી નિરાશા ય થાય છે. આપણે જ્યારે જવાબો આપીએ છીએ ત્યારે મુલાકાત દરમિયાન એ બધી વાતો તેના વિરોધો સહિત જીવંત બને છે. આટલું કહ્યા પછી, હું માનું છું કે આપણી વાતચીતે સિત્તેરીએ ઊભેલા મારી છબી ઉપસાવી આપી છે.

**મિશેલ** : આપ સિમોન દ બુવારની માફક પૂરું કરતાં એમ તો નહીં કહોને કે જીવનમાં હું ફસાયો છું.

**સાર્ત્ર** : ના, ના. હું એમ નહીં કહું. ઉપરાંત, આપ તો જાણો છો કે તે તો સાચે જ કહે છે કે જીવનમાં તે ફસાઈ છે એવું તે માનતી નથી પણ તેને એવું લાગે છે કે તેણે લખેલું પુસ્તક અલ્જીરીઆ–યુદ્ધ બાદ બહાર આવ્યું, અને આ સંજોગોમાં તે છેતરાઈ છે. પણ હું એવું નહીં કહું. હું જીવનમાં ફસાયો નથી. હું કશાથી નિરાશ પણ થયો નથી. મેં સારા અને ખરાબ બન્ને લોકોને જાણ્યા છે અને વધુમાં કહું તો ખરાબ માણસોય ચોક્કસ લક્ષ સિવાયની બાબતમાં કદી ખરાબ નથી હોતા. મેં લખ્યું છે, હું જીવ્યો છું અને મને કશાયની દિલગીરી નથી.

**મિશેલ** : ટૂંકમાં, અત્યાર સુધીની જિંદગી સારી રહી ?

**સાર્ત્ર** : સમગ્ર રીતે, હા. મને તેની સાથે ઝઘડવાનું કારણ નથી લાગતું. મેં જે ઇચ્છયું તે તેણે આપ્યું અને તે જ સાથે બતાવ્યું ય ખરું કે આટલું પૂરતું નથી. પણ તેમાં તમે શું કરી શકો ?

[ છેલ્લા વિધાન સાથે અટ્ટહાસ્ય થયું અને મુલાકાત પૂરી થઈ. ]

હાસ્ય પણ નોંધવું જોઈએ. તમારે લખવું જોઈએ કે "હાસ્ય સાથે."

[ "Life/Situations" ન્યૂયોર્કમાંથી ટૂંકાવીને ]

## મૃત્યુ વિશે સાર્ત્ર :

સુમન શાહ

મૃત્યુ, સાર્ત્રને મન, બીજા જીવનનું પ્રવેશ દ્વાર નથી કે નથી એ માનવ અસ્તિત્વનો કશો અંતિમ અર્થ. માનવ વાસ્તવિકતાની અદ્વિતીય શકયતા તરીકે મૃત્યુને વર્ણવતાં હાઇડેગરે કહ્યું છે તેમ મૃત્યુને મેલડીનો અંતિમ અર્થ આપનારા મેલડીના અંતિમ સૂર તરીકે સાર્ત્ર સ્વીકારી શકતા નથી.

તેઓ તો કહે છે, કે મૃત્યુ, જન્મની જેમ જ 'ફોર-ઇટ સેલ્ફ'ની મૂળભૂત 'ફેકટીસીટિ'નું માત્ર એક પાસુ જ છે. એનું સમર્થન કરવાની કોઈ જરૂર નથી, કોઇ કારણ નથી; એ માત્ર છે. એક અસમ્બદ્ધતા છે. પરન્તુ મૃત્યુની 'ફેકટીસીટિ'ને વિસ્તારથી વર્ણવતાં પહેલાં સાર્ત્ર બે વાત કરે છે : એક તો એ, કે મૃત્યુ જીવનને શા માટે અર્થ આપનારી ઘટના નથી અને બીજું એ, કે માનવ વાસ્તવિકતાની મૃત્યુ શા માટે અદ્વિતીય શકયતા નથી.

જીવનને ટુંકાવી નાખનારું અનપેક્ષિત મૃત્યુ અને વૃદ્ધાવસ્થામાં મળતું સ્વાભાવિક મૃત્યુ – બંને વચ્ચે ગુણાત્મક તફાવત છે. માનવીનાં ગતકાલીન કાર્યોને ખરેખરો અર્થ તેનાં ભાવિ કાર્યોનાં પ્રકાશમાં જ પ્રાપ્ત થતો હોય છે. 'ચેમ્બર મ્યુઝિક'નાં કાવ્યોની નાનકડી ચોપડી લખીને જ જો જેમ્સ જોયસ બેસી રહ્યા હોત તો ? તો તેઓ શું થઈ શકયા હોત ? લાંબું આયુષ્ય મળે તો પણ આપણાં કાર્યોની સ્વાભાવિક પરિપૂર્તિ સુધી મૃત્યુ આપણી રાહ જુએ એવી કોઈ ગેરન્ટી નથી. સંભવ છે કે આપણાં કાર્યોની અર્થવત્તા કરતાં પણ આપણે ઘણું વધુ જીવીએ, અને પૂર્વકાલીન કાર્યોને આપણાં પછીનાં કાર્યો 'રીગ્રેશન્સ'ને રૂપે પણ પુરવાર કરી આપે. જાણે પળે પળે મૃત્યુ પામી રહ્યાં હોઈએ એવી રીતે આપણે આપણી પ્રત્યેક ક્ષણને જીવવી જોઈએ એવું કહેનારાં ખ્રિસ્તીઓ સાર્ત્રની દૃષ્ટિએ સાચાં છે. જો કે એનો અર્થ એ નથી કે

આપણાં કાર્યોનો અર્થ પ્રગટાવનારી વસ્તુ મૃત્યુ છે એમ ગણીને એને આપણા ચિંતનનો એક વિષય બનાવી દેવો !

હાઇડેગર જેવાઓએ 'ફાઈનાઈટ બીઈંગ'ને રૂપે માનવ વાસ્તવિકતાની અદ્વિતીય શકયતા સાથે મૃત્યુને સરખાવવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. પણ 'ફાઇનીટયુડ'નો તો એ અર્થ છે કે તમે એકની પસંદગી કરીને, કરતાં વેંત, અન્ય પસંદગીઓની બાદબાકી કરી નાખો છો. પરિણામે 'ફોર – ઇટસેલ્ફ' માનો કે અમર હોય તો પણ તે 'ફાઇનાઇટ' જ હોત, અને 'બ'ને બદલે 'અ'ની પસંદગી કદી પણ પુનરાવર્તન પામી ન હોત : હમેશાં આપણને 'અ'ની પસંદગીનો જ ઇતિહાસ મળ્યો હોત. આમ, 'ઈન્ – ઇટસેલ્ફ'ના સમ્બન્ધે 'ફોર – ઇટસેલ્ફ'ની 'કન્ટિન્જન્સિ'ને અનુસરનારા કોઈ માળખાને રૂપે મૃત્યુને ન ઓળખાવાય.

આપણું સ્થળ, આપણું વાતાવરણ, આપણાં સાથીઓ – આપ્તજનો જેવાં 'બ્રુટ ગીવન્સ' (ક્રુર પ્રદત્તો)ની જેમ મૃત્યુ પણ એવી જ પ્રદત્તોની બીજી સંકુલતા સરજે છે. જેને પણ 'ફોર–ઇટ સેલ્ફ' નકારે છે. આમ મૃત્યુ આપણાં બધાં જ કાર્યોમાં ચિંતવ્યા પૂર્વે જ રહ્યું છે, છતાં એક વ્યવધાન રૂપે તેનો કદી સામનો કરાતો નથી. અલબત્ત, એક વાર તેનું ચિંતન થાય, પછી તેનું પરીક્ષણ કરવાનું અશકય નથી.

આપણા 'બીઈંગ–ફોર–અધર્સ'નું પણ મૃત્ય એક પાસું છે. જો માત્ર એક જ 'ફોટ–ઇટસેલ્ફ' હોત, તો વિશ્વને 'છોડી જઈએ છીએ' એવો બોધ, એવી ચેતના, પણ ન જ હોત. અન્યોના અસ્તિત્વ વડે. આપણા પર ફેંકાતી રહેતી અનેક અપ્રતીતિક્ષમતાઓ–'અન્‌રિયાલાઇઝિબલ્સ'–માંની એક તે મૃત્યુ પણ છે. આપણે જયારે જીવતા હોઈએ છીએ, ત્યારે આપણા ઇરાદાઓના સ્વામી આપણે હોઈએ છીએ. અરે આપણે અન્યની આત્મલક્ષિતાને પણ પચાવી શકંએ એવા છીએ. પરન્તુ જયારે આપણે મરી ચૂકયા હોઈએ છીએ, ત્યારે આપણે સમ્પૂર્ણપણે 'બહારી' 'એક્સ્ટરીઆરાઈઝ્ડ'–હોઈએ છીએ, અને માત્ર અન્યોના હાથમાં હોઈએ છીએ. સામેથી એમ પણ કહી શકાય, ઉલટાવીને, કે જીવિતને રૂપે અન્ય, મૃત્યુ વિશેનાં પોતાનાં વલણોથી ઓળખાય છે. આપણે મૃતના વિશ્વમાં જ ઊપસી આવતાં હોઈએ છીએ અને મૃતને વિશેનું આપણું તાટસ્થ્ય આપણા 'બીઇંગ'ની પસંદગીને ઓળખાવે છે.

અંતે, મૃત્યુ આપણી તમામ શક્યતાઓની સમાપ્તિ છે અને જાણે કે એને ખરેખર ચિત્તમાં ધારી નથી શકાતું. કેમકે મૃત્યુ પ્રત્યેનું આપણું ભલેને ગમે તે વલણ હોય, હકીકત એ છે, કે એ આપણાં વલણોને પણ પૂરાં કરી નાખે છે. અરે આપઘાત–આપણા જીવનનું મુક્ત સમાપન–પણ આપણી સમક્ષ આપણા જીવનને અર્થપૂર્ણ બનાવતો નથી. કેમકે આપણો આપઘાત પણ માત્ર આપણા ભાવિના પ્રકાશમાં જ અર્થપૂર્ણ બની શક્યો હોત; એટલે કે આપઘાત નિષ્ફળ નીવડીને જ અર્થપૂર્ણ બની શક્યો હોત. આમ, આપણી સ્થિતિની 'ફેક્ટીસીટિ' ને રૂપે તેમજ 'એબ્સર્ડિટી' ને રૂપે જ આપણે આપણા મૃત્યુને જીવીએ છીએ–જેવી રીતે આપણે આપણા જન્મને જીવીએ છીએ.

('બીઇંગ એન્ડ નથિંગનેસ' ને આધારે)

૧૭ એતદ્ મે ૮૦

## ચર્ચાપત્ર

તંત્રીશ્રી,

એતદ્,

'એતદ્–૨૮' માં સુમન શાહનો 'કાળ–પુરુષ' વિષેનો વિવેચન–લેખ વાંચીને આ લખું છું.

— ભોળાભાઈએ સુમનના 'સુ. જો. થી સુ. જો.' શોધ-નિબન્ધને 'ગ્રન્થ' માં વિવેચ્યો તેનાથી ઉશ્કેરાઈને સુમને સત્તરેક–પેઈજી ચર્ચાપત્ર 'કંકાવટી' માં લખ્યું. રતિલાલ અનિલે તે છાપ્યું. સુમને પોતાના **મુદ્દાઓને જ લઈને** 'ગ્રંથ' માં ય ચર્ચાપત્ર લખ્યું. તે ઠીક જ થયું. પરંતુ બદલો લેવાની એક માત્ર વૃત્તિથી પોતાના પુસ્તકના વિવેચકનું કોઈ પુસ્તક લઈ લેખક વિષે વ્યક્તિગત આક્ષેપબાજી કરવાથી અને વિવેચનમાં અપ્રસ્તુત એવી પૂર્વગ્રહપીડિત વાતો લખવાથી કયું 'કૃતિ–નિષ્ઠ વિવેચન' થયું તે મારો પ્રશ્ન છે. 'કૃતિ–નિષ્ઠ વિવેચના' ના ઝંડાધારીઓ સામે ખાસ.

— સુમન શાહ ખોટો ઊહાપોહ કરનારાઓમાંના એક છે તે બાબત હવે જાણીતી છે. પરંતુ અસંત ખેદજનક બાબત સુરેશ જોષી જેવી વ્યક્તિ પોતાના સામયિકમાં આવો લેખ છાપે તેની પ્રસ્તુતતા અને **editorial discretion** અને **editorial responsibility** ની છે. નામી વિવેચકનું છે તેથી છાપી દેવું એવું માનનારાઓમાં સુરેશ જોષી ન

હોઈ શકે એવી મારી એક impression હતી. તે તૂટે છે અને તે એક નક્કર પુરાવાથી.

— સુ. જો. 'કાળપુરુષ'ના લેખમાં between the lines શું પડયું છે તે પ્રમાણી ન શકે એવું માની શકાય તેમ નથી ત્યારે આ તંત્રીના પ્રસ્તુત લેખ છાપવા વિષેના આશયો વિષે સાશંક થઈ જવાય તેમાં વાંક કોનો?

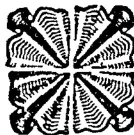
— 'કાળપુરુષ' અંગેના લેખમાં પણ પુસ્તકનું વિવેચન છે, મુદ્દાઓ છે પરંતુ તેની આજુબાજુ જે પૂર્વગ્રહપીડિત, વ્યકિતગત ઝઘડાના મુદ્દાઓનો થર છે તે દૂર કરવા તંત્રી લેખકને કેમ નહીં કહી શકયા હોય?

— ગુજરાતી સાહિત્યમાંની મઠ-પ્રવૃત્તિ સાહિત્યને બાધક નીવડે તે હદે વકરી છે અને તેમાં સુરેશ જોષી પણ જાણે-અજાણે સામેલ છે એવો મારો ખુલ્લો આરોપ છે.

—ડંકેશ ઓઝા
ગાંધીનગર ૩૮૨૦૨૩







## The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

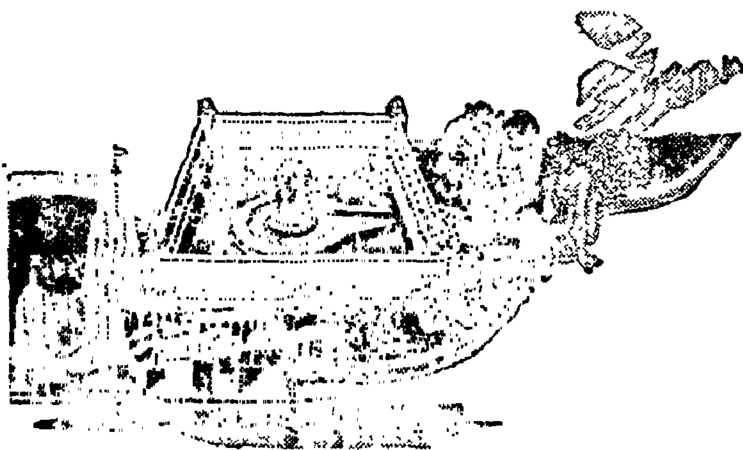
The Vishwanath Temple is built *in Varanasi on the banks of* the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः।
लोकानामुपकारार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वराट्॥

*"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."*



MAFATLAL GROUP



GBA 126

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

ओटाइ - उ

# નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ.)

# એતદ્

જૂન ૧૯૮૦ વર્ષ ૩ અંક ૮.

તંત્રીઓ
**સૌ. ઉષા જોષી** ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨
**રસિક શાહ** ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬
**જયંત પારેખ** એ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. **વીસ**

**લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :**

સાહિત્ય સંગમ, બાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત.
જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ
પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત,' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧
વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ આણંદ.
સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણસ્થાન : તન્નાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

**વ્યવસ્થા અંગેનો બધો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :**

કુ. કુમા દીક્ષિત, ૭, અમરતિશ્ર, ચંદ્રોદય પાસે,
આજવા રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૯.

## બે કાવ્ય / ડબલ્યુ એસ. મેર્વિન

અનુ. ભીખુ કપોડિયા

### કાચ

એક દિવસ તમે અરીસા સામે જુઓ છો ને એ તો ઉઘાડો છે
ને અંદર જ્યાં આંખ હતી
ત્યાં તો રસ્તો છે પ્રાણી જેવો ભૂખરો
ને એના પરથી કોઈક ભાગે છે
લાંબા ઝાંખા કોટમાં નાની સરખી કાયા
ને તમે નથી હાલીચાલી શકતા નથી સાદ પાડી શકતા
બહુ મોડું થઈ ગયું છે હવે
એ કોણ હતું તમે પૂછો છો

પછી તો આવા કેટલા ય
પીઠ તમારા તરફ ને હાથ હવામાં
ને પડછાયો ક્યાં ય નહીં
ભાગે છે બરફ જેવા ભૂખરા રસ્તા પરથી
એમની પાછળપાછળ ઊડે છે પાંદડાં પંખીનાં મસમોટાં ટોળાં ધૂળ
પથરા ઝાડવાં
તમારાથી ભાગે છે તમામ ભય
ખૂબ મોડે મોડે
વાદળું બનીને
ને તમે ઘૂંટણિયે પડો છો ને એમને સાદ પાડવા મથો છો
દૂર દૂર ખાલીખમ ચહેરામાં

## હાથને –

આંખ જે જુએ છે એ છે નજરનું સ્વપ્ન
આંખ જેમાં જાગે છે
એ છે નજરનું સ્વપ્ન
ને સ્વપ્નમાં
સાચા એકેએક તાળાની
હોય છે ફક્ત એક જ સાચી ચાવી
ને એ તો બીજા કોઈક સ્વપ્નમાં
હવે અદૃશ્ય
એકના એક સાચા બારણાની એ છે એકની એક સાચી ચાવી
એકી સાથે એ ઉઘાડે છે અને જળ ને આકાશ
એ તો ક્યારની છે ઢોળાવ ઊતરતી નદીમાં
એના પર મારો હાથ
મારો સાચો હાથ
ને હાથને હું કહું છું
ફેરવ
નદી ઉઘાડ.

૨ એતદ્ જુન ૮૦

## એક માણસ / ભરત નાયક

તમે ઊભા છો
ત્યાંથી સામે – માનો ને બે ગજ દૂર –
એક માણસ : વાને ઊજળો
ખુરશી પર બેઠો છે. ગંજીફરાક પહેરી.
ખુરશી નેતરની. ઊંચી પાળ પર ગોઠવાયેલી.
પાળ લિસ્સી પણ બાંડી. નેતરની ખુરશી હાડપિંજરી પાંસળાંના આકારની.
પાળ પાછળના ઘૂઘવાટા સંભળાતાં તમે સમુદ્રની કલ્પના કરો છો.
એની પીઠ અડોઅડ અવકાશી શ્યામ રંગને જુઓ છો.
ગરદન એની પ્લાસ્ટરની છે. ફરતે રુદ્રાક્ષની માળા.
ઝૂલતા હાથની હથેળીઓ ફાંદની હાંફને પંપાળવામાં રત છે.
પોંચા પર રૂપેરી વાળની વીંટીઓ છે.
બીજા વાળની નોંધ લેવા જેવી :
જેમ કે ગોબાયેલો ચાંદીનો લોટો તે ટાલ પર બાજુમાં જ વાળ.
બે ય ચપોચપ ઓળાયેલા – તપખીરી કાંસકી જ મૂકી છે જાણે.
ખિસકોલીની પૂંછ જેવી મૂંછ.
ખભાની બે ય કોર તણખલાં જેવા ફરકતા વાળ, વગેરે.
પોતડીમાંથી સરકી ગયેલાં પગનાં તળિયાં – બરડ સાંઢની ખરી –

૩ 'એતદ્' જુન ૮૦

એમાં નહોર – વચમાંથી ઊપસેલાં ઘુવડના નહોર –

પાળથી વેંત એક અદ્ધર હોવાથી

તમારું ધ્યાન અચાનક દોરાયું :

માણસ બેઠી દડીનો છે.

ડાબા કાંડે ઘડીનો સેકંડ કાંટો

એના ચશ્માંના ચોરસ કાચ પર ચકરાવો લેતો રહેશે...

ચશ્માંના કાચમાંથી કાન – જે દેખાતો નથી – એ બાજુ

દાંડી ત્રાંસી ચાલી જતી દેખાઈને ?

તો શું કામ ઊભા છો ?

એ માણસની નજર તમારા તરફ નથી.

૪ સ્રેતદ્દ જુન ૮૦

## મજીગામ / ભરત નાયક

મજીગામ મારું મોસાળ. બિલ્લીમોરાની પડખે ચીખલી તાલુકે. ઊની ઊની રેતી ને કાંકરા ને ફૂવેડિયાની ને જંગલી જાંબલી પાલાની વાસ. ચીખલીની ઊની ઊની ડામરની સડક છોડતાં જ સામી દોડી આવે. રસ્તે ચણીબોર જડે. સીતાફળીની હાર હંગાથે ચાલે. પછી માથાની કલગી થરકાવતો દાદાની ઉંમરનો ઊંચો અડીખમ તાડ ટટાર થઈ જાય. પછી ચકચકતાં તાંબા–પિત્તળનાં બેડાં ને પાણીથી છલકાતાં રાતાં કાળાં માટીનાં માટલાંની હરફર સંભળાય. ફળિયા ભણી વળતાં ગરગડી પર ખિલકાયેલું ખાલી કાથાનું દોરડું ને વાડમાં સરકી ગયેલો નોળિયો નજરમાં ભળી જાય. ગામના પાધરમાં કાચબાની જેમ બેઠેલું તળાવ, એમાં કંકુનાં છાંટણાં હોય એવાં કૂંપરીનાં ફૂલો ફરકતાં જણાય. ઠંડા પાણીની ગળતી નીચે પલાંઠી મારી બેઠેલા મલકાજન મહાદેવ તો ઠેઠ ગાઉ એક આઘા. ત્યાં જઈને ગિલ્લીદંડા–ગેડીદડા હો–રમવાના. પછી કોઠાં ખાવાનાં લહક લહક.

રજાઓમાં મજીગામ જતો. એક ચોમાસું મારી બા સાથે ત્યાં જ ગાળેલું. વાદળાં સામસામે ભટકાતાં કડાકા થતા. એ હું ખાટલા પર ચત્તોપાટ પડ્યો પડ્યો સાંભળું. લાગે કે ઘરનાં છાપરાં પર ડોશીએ ગબડાવેલા ગોળા પડ્યા : દેશી નળિયાં ચૂરેચૂરા થઈ ગયાં. છાપરું મોભ સાથે મારી છાતી પર કકડી પડયું. બસ પોકેપોકે રડી પડતો. આજીબા એક ઓછું પડે એમ જાણી બે ગોદડાં ઓઢાડી ઉપરથી મને દાબી રાખતી. ગાદલાં વાદળાં જ હોય એવું લાગતું ને તળિયેથી મારી નસોના કટકા થઈ જતાં. ઊછળીને બેઠો થઈ વરી

પોક મૂકતો. નો રડ રે દીકરા નો રડ : આજીબા નીચી વળીને મારા મોં સામું મોં રાખી બોલતી. ત્યારે એના નાકમાંથી છીંકણીની વાસ આવતી. એમાં જૂનાં ગાદલાંનાં રૂની, છાણથી લીંપેલી ભોંયની સુગંધ ભળી ગયેલી લાગતી. એ સુગંધની ઓઢંરમાં મારા શ્વાસ ચિમાઈ જતા. એવામાં પાછાં વાદળાં પછડાતાં. કડાકા સાથે વીજળી ઘરમાં દોડી આવતી. એને જોતાં જ મારાં પોતિયાં ઢીલાં થઈ જતાં. પહોળી થઈ ગયેલી આંખો સામે : અધવચ બારસાખે ટીંગાયેલા ફાનસના અજવાળામાં ઓળા જેવા મારા આજાબાપા—એમના માથા પર ધોળી ટોપીની હોડી તરે. સોમલામામા, એમના ગળા પર ઊપસી આવેલો હૈયડો, મેં એમ જાયણું કે કદંબની બદામ ગોઠવાયેલી ઓહે વરી, ને પડોશની ગંગાફૂઈ—એને સૂડાની ચાંચ જેવું નાક ને છીંકણીની પિત્તળની દાબડી જેવી દાઢી...બધાં મારા ખાટલા ફરતે વીંટળાઈ મને ગાદલામાં મોંઢું દાટી ઘોંટાઈ જવા લમણાંઝીંક કરતા. પછી હું ગોદડું તાણી ઓઢોમોઢો કરી સૂઈ જતો. કાન સુધી રેલાઈ ગયેલાં આંસુ અને વરસાદ એ વખતે જોડાઈ જતાં. ભરચક વાંસનું જંગલ હોય વરસાદ એવો લાગતો. વીજળી કડાકા વગરનો પવનમાં મસ્ત ડોલ્યા કરતો વાંસ જેવો વરસાદ સાંભળીને આસ્તે આસ્તે ભાનમાં આવતો. એ વખતે આંખની અડોઅડ પાધરનું છલકાતું તળાવ ચળકી જતું દેખાતું.

મારો મોટોભાઈ રમેશ એ તળાવમાં બૂડી ગયેલો. ડેઘો આજાબાપાનો ગોવાળિયો. ભેંશનાં ટોળાં વચ્ચે જરા બી ની દેખાય એવો. ડેઘાની સાથે ચાર પાંચ દોસ્તાર ને મોટોભાઈ માછલાં જેવા પાણીમાં સરકે, પકડદાવ રમે. તળાવની વચમાં કૂંપરીનાં ઝૂંડ. બધાંને ચાતરીને મોટોભાઈ કૂંપરી લાવવા આગળ ધપ્યો ત્યારે દેડકો પાણીમાં બૂડકી મારે ને એના પાછલાં બે ટાટિયા દેખાય એવા કોઈકના ટાંટિયા વચ્ચેથી મોટોભાઈ દેખાઈ ગયેલો—કિનારે હું ને મહેશભાઈ ઘુંટણ પર કોણી નાંખીને બધો ખેલ જોઈએ. કૂંપરીની દાંડી ભેગો મોટોભાઈ કયારે બૂડ બૂડ ભરાઈ ગયેલા માટલાની જેમ પાણીમાં ગરકી ગયો, ડેઘો ડેરાકી ગયેલો તે મોટાભાઈના લટિયાં તાણીને એને કયારે કિનારે નાખી છટકી ગયો, દોસ્તાર બધા કયારે છૂ થઈ ગયાં એમાંનું કંઈ યાદ નથી. યાદ એટલું જ : મહેશભાઈ ઘુંટણ વચ્ચેથી ઊંચાનીચા થઈને લાંબા હાથે ભેંકડો તાણતા હતા. ઘરેથી બધાં પવનની જેમ ફૂંકાઈને આવ્યાં હતાં. લીલાછમ મોટાભાઈના ઊબડા મોંઢામાંથી ઓકાવેલું મંટોડિયું પાણી ભોંય પર પછડાતું હતું. ટપોટપ તવા પર તપાવેલી રાયની પોટલીઓ ઊંચી—નીચી

થઈને મોટાભાઈની છાતી, એનું કપાળ, પગનાં તળિયાં શેકતી હતી. મોટાભાઈની પથારીની ફરતે બધાં વીંટળાઈને ઊભાં હતાં. મારી છાતી પાણીથી ઉભરાઈ જતી.

મારું મોસાળ. મજીગામ. મારી બા અહીંયાં જ ઉછરેલી. વરસાદના વીંઝાતાં ઝાપટામાં બા અહીંના ખેતર વચ્ચે કેડથી નમીને ઊભી હશે કાછડો તાણીને. માથે વાંસની ભૂંગળી ઓઢીને. ઢીંચણ લગણના કાદવમાં તરુ રોપતી હશે. એના તસતસતા ગોરા પગ પરથી વરસાદનાં ટીપાં સરકયે જતાં હશે. તરુના પમરાટ જેવું મેં સાંભળેલું : મારી બા આજીબાની પાંચે પોરીઓમાં સહુથી રોરાગરી. કાળી લટ્ટ કોઠીમાં અડધોઅડધ દહીં. એમાં મૂકેલો વાંસડાનો ઊંચો રવૈયો. કોઠીની એક પા આજીબા. બીજી ફા હાડેની મારી બા. રવૈયાને આંટી મારી બાધેલા દોર બન્ને જણી સામસામી, ગાય ચાર પગે ચાલે એવા તાલે તાણે. પછી ફેરફૂંદરડી ફરતી બન્ને બહેનપણીઓ લાગે. રવૈયો અડધો અડધો બે બાજુએ ચાકે ચઢે. બાની દાડમ જેવી લાલચોળ બંગડીઓ રણકે. છાશ ઘૂઘવાટા કરતી કોઠીમાં વલોવાય. બાની હથેળીમાંથી માખણના પિંડના પિંડ ઊતરતા જાય. ગજરીના પોયરા હો એ રોરાગરા : એમ આજીબા કે'તી. મને બરોબર ફેામ છે : આજીબાના વાંસામાં અળાઈ થતી. અળાઈ પંસવારવાનું કામ આજીબા મને સોંપતી. ભંજાતું થાય કે ચોકમાં કાથીના ખાટલા પર પાટલી મૂકી આજીબાનો ઉઘાડો વાંસો પસવાર્યે જતો. અંધારું થાય ત્યાં સુધી મારી હથેળી એ વાંસા પર આળોટી પડતી. ટેરવાં છાતી બની જતાં અને વાંસાને ભેટી ભેટી પડતાં. છાતીમાં તો જે ધબકારાનો વંટોળિયો ઊઠે ! શ્વાસ શ્રાવણિયાની પીળચટ્ટ કેરીની જેમ મધમધ થયા કરતાં.

આજીબાનું રહેઠું આવું જ મધમધતું હં કે ! રસોડું જો કે અંધારિયું. પણ ત્યાં કાંસાની થાળીમાં પિરસાયેલો ગરમ ગરમ ભાત; એમાં ઓગળેલું માખણ. એટલે ઊડતી વરાળથી આખો યે ઓરડો ઝળાંઝળાં થઈ ઊઠતો. એમાં વળી ચૂલો પેટાવતી આજીબાની ભૂંગળી પાવાની જેમ બોલતી. ભૂંગળીનો એ લંબાતો રણકો ઊડતી રાખ પર થઈ આગલે બારણે ઠેઠ ઓટલા લગણ આવી પૂગતો. ત્યારે કાં તો હું ઓટલા પર ઊભો ઊભો, નેવાં હેઠળ હથેળીમાં વરસાદ ઝીલતો હોઉં. જ્યારે આંખો તાકતી રહેતી : સામેનું કોઢારું. કોઢારાની પાછલી ભીંતમાં પડેલું — ભેંસના શીંગડાથી જ ફસકી પડેલું — ગાબડું. ગાબડાની પાર ખુલ્લંખુલ્લી કેડીઓના ફંટાતા રેલા અને વાંસનું જંગલ — આ બધું અંધારામાં આગિયા ઝબકે કે એના અજવાળાની

આરપાર ઝડપાઈ જતું. ભેગાભેગો ધોધમાર પડતા ગાયના મૂતરનો અવાજ, મગાઇ ઉડાડવા માથું ધુણાવીને કાનનું ડુગડુગિયું બજાવતા બળદનો અવાજ અલપઝલપ આવ્યા કરતો. ફૂલીને દડો બની ગયેલા જુવારના ગરમ રોટલાનું પડ તોડતાં. ધપી આવતી વરાળથી હથેળી શેકવાનું ગમતું. તેમ હથેળીમાં વરસાદ ઝીલવાનું પણ ગમતું. હથેળીમાં ઠંડક ઠંડક થઈ જાય એવું મજીગામ. મારું મોસાળ. વરસાદ છાપરે જ જંપી જાય એ પછી અંધારા જેવા ગજવામાં હું આગિયાં ભરી લાવતો. દોડીને ગજવું .આજીબાને બતાડતો. આજીબા આગિયાંની જેમ જ આંખો ઝબકાવી હસી લેતી. પછી ઓટલે – પથ્થરનો જે પલંગ – આજીબા નિરાંતે બેસતી. દાબડી ઉઘાડી છીંકણી તાણતી. જોડે હું ફળિયું જોયા કરતો. ફળિયે રેલાતાં પાણીમાં અડખેપડખેનાં ઘર, ઘરથી સરકેલાં ફાનસનાં અજવાળાંની છતરીઓ તરતી અમારી લગોલગ આવી લાગતી. મજીગામ આખું એ છતરી ઓઢીને મારાં પોપચાં પર ધીમેથી તોળાઈ આવતું. ત્યાંથી પછી છેક છાતીના પટારામાં ગરકી જતું.

## પેટ / ભૂપેશ અધ્વર્યુ

—વાઉં, વાઉં, વાઉં

ઓટલી પર બેઠેલા ખડસૂલિયા કૂતરાને પગની એક લાત પડે. જાળીનો આગળિયો વસાય. મોંમાં, અદૃશ્ય થયેલા 'શિવકવચ'ની જગા લેવા 'શિવ, શિવ' આવે, વળી 'શિવ કવચ' દાખલ થાય. ખભા પર નાખેલ ધોતલી વતી ગોરબાપા મોં પરથી પરસેવો લૂછે ને અંદર રસોડાં તરફ વળે. ત્યાં પહોંચતાં ખાસ્સો વખત લાગે. વિશાળ કાયા બંને બાજુ લયબદ્ધ ડોલે. એની તોલે પગ તો સાવ વામણાં લાગે, ભરાવદાર આંચળની ડીંટડી જેવા. નીરસ રીતે પાછળ પાછળ ઘસડાયે જાય. રસોડાં સુધી પહોંચતાંમાં ઠેરઠેર પરસેવાનાં ઝરણાં ફૂટી નીકળે. છાતી પરના વાળમાંથી છટકીને નીચેના વિશાળ ગોળાકાર પર પોતાની સફર શરૂ કરે.

ઘૂંટણ પર હાથ ટેકવી બાપા ધીમેકથી બેસે. ભીંતને અઢેલે. ધોતલી વતી આખા ડિલેથી પરસેવો લૂછે. બાજુમાં પડેલો પાણીનો મોટો કળશિયો ઊંચકે એટલે પાછું મોંમાંથી 'શિવકવચ' વળી જરાવાર માટે અદૃશ્ય થાય ને પાણી દાખલ થાય. પાણી પી ફાંદ પર હાથ ફેરવે. ઉપર ચડતા વાયુમાંથી થોડોક રસ્તો શોધી સ્હેજ આંચકા સાથે મોંમાંથી બહાર નીકળે.

સામેની થાળીમાં તૈયાર કરેલી સામગ્રીને હાથ પર લે. પ્રજાપતિની તન્મયતાથી બે હાથ વતી લાડુ તૈયાર કરતા જાય. દરેક લાડુ એમની કાયાને અનુરૂપ જ ઘાટમાં બરાબર ગોળાકાર થવો જોઈએ. કુશળતાપૂર્વક બે હાથ વચ્ચે ચૂરમું દબાતું જાય, ઘાટ ઊતરતા જાય. એક પછી એક લાડુ તૈયાર થતા જાય ને બાજુની કોરી થાળીમાં મુકાતા જાય. લાડુની એક નાનકડી ટેકરી રચાતી જાય.

ઠીક છે, ચાલ્યા કરે છે. બાકી જજમાનોમાં પહેલાં જેવો ધરમ હવે રહ્યો નથી. સીધા ને દક્ષિણામાં હવે ખાસ સવાદ નથી. રસોડામાંથી એક ટૌકો ઊઠે ને દેવ પૂજી ચૂકેલા ગોરબાપા હોંકારો ભણતા ઊભા થાય. ચોખ્ખા ઘીની સુગંધથી તરબતર થઈ જાય. ઓહોહોહો, એ જમાનો.. ...

ત્યાં બારણે અવાજ થાય. કેડભાંગ્યો માગણ લાકડી પર કાયા ટેકવી હાથમાંની વાટકીમાં પૈસા ખખડાવી બાપાનું ધ્યાન ખેંચે ને બાપાનો પિત્તો જાય. માગણ કીધા એટલે હાંઉ. બરાબર ટાણું જોઈ ને નીસરે છે. ને મોંમાંથી ગાળનો વરસાદ શરૂ થઈ જાય. હાથ ખંખેરી ઝડપથી ઊભા થઈ જાય ને પરસાળ તરફ ધસે. લાકડી પર ઠેકતો લોટમંગો એટલામાં જ ભાગી જાય. ને ગોરબાપા હોઠ ફફડાવતા પાછા ચાલુ કામમાં લાગે. કામમાં મન લગાવતાં સહેજ વખત લાગે.

હજુ માંડ બધું થાળે પડવા આવ્યું હોય ત્યાં બૂમ ઊઠે, 'બમ ભોલે.'

ગોરબાપાની આંખ ઊંચે ઊઠે. ભભૂતગર બાવો એનાં લટૂરિયાં ઉડાડતો રામપાતર ધરીને ઊભો હોય. આંખમાં થોડી ધતૂરાવાળી ભાંગ તરતી દેખાય. બાપા ઊઠે ને એક ત્રાંબિયો આપી પાછા આવે. બાવો આગળ ચાલ્યો જાય. ભિક્ષા પૂરી કરી રૂંઢનાથમાં વળી ભાંગ ગટગટાવી એ પડયો રહે તે સાંજે છેક ઝાલરટાણે ઊઠે. ગોરબાપા મોંસૂઝણા ટાણે એ નદીસ્નાન પછી ને સાંજે ઝાલરટાણે અચૂક રૂંઢનાથમાં હાજર.

—હીહીહીહીહી.

બાપાને જંપ નથી. હજુ માંડ અડધે પહોંચ્યા હોય ત્યાં ગાભા વીંટેલી નાગબાઈ હાજર. બાપા પાછળ વળીને જુએ. નાગબાઈ આખો દિવસ ગામ આખામાં રખડ્યા કરે. ફાવે તે ઘર સામે જઈને ઊભી રહે ને 'હીહીહીહી' કરે.

ચૂરમાની ગંધ માળી બધે પહોંચે છે. બાપાના હોઠ ફફડવા માંડે પાછળ વળીને જુએ. નાગબાઈ 'હીહીહીહી' કરે ને શરમાઈને ગાભાવતી મોં ઢાંકી દે. 'શિવકવચં'ની ગતિ વધી જાય. ઝડપથી રસોડામાં પહોંચી અડધો લાડુ લઈ બાપા જાળી આગળ પહોંચે. બ્રાહ્મણવાસના છેવાડાનો આ ભાગ બપોર ટાણે શાંત બની જાય તો ય બાપા આસપાસ ડોક ફેરવી લે. નાગબાઈને ઈશારાથી ઓટલીની ઉપર આવવા કહે ને લાડુ એના હાથમાંની ભાંગેલી માટલીમાં મૂકી,

મોં ફેરવી, જાળી વાસી 'શિવ, શિવ' કરતા પાછા ફરે ને ધોતલીથી આખી કાયા લૂછી નાખે.

મીંદડીનાં બચોળિયાં જેવડા લાડુ. ખુશીમાં નાગબાઈ પાછી 'ખીખીખીખી' કરે ને આગળ વધે. રસ્તામાં એકલી એકલી જ વાતો કર્યા કરે. લડે, રડે, ઘૂમટો તાણે. કોઈવાર કોઈ ખોરડા આગળ ઊભી રહે ને 'હીહીહીહી' કરે તો કોઈવાર અચાનક ગાવા માંડે. સોન–હલામણ કે ઊજળી–મેના દૂહા લલકારી દે—

હાલો બાની ! *વનરા દૂંઢીએ, મળી ઉડાડિયેં મોર;
ટૌકે હલામણ સાંભરે, ટટકા કાળજ કોર.

બપોર થયે નિશાળ છૂટે. તેમાંથી એક ટોળકી પાછા ફરતાં એને ગોતતી આવે. એ ફળિયાના ગામમાં એને ગોતવી અઘરી યે નહીં. એ આમ જ મીઠું મીઠું ઝઘડતી હોય કાં તો કશુંક લલકારતી હોય.

કારેલાં કડવાં રે રૂડી રસપોળી
પિવ હેતે જમાડું રે ઘીમાં ઝબોળી

કાં તો ગામના કાઠીની ડેલીની ટોચે ફડફડતાં પારેવાંના ટોળાંને ટગરગ નીરખ્યા કરતી હોય. ડેલીની મેડીએ એ રોજ એને ચણ નાખતી. એને જોઈને છોકરાંઓ રાજીના રેડ થઈ જાન ને 'નાગડી નાગડી'ની બૂમાબૂમ કરી મૂકે. પણ એનું એમાં ક્યાંય ધ્યાન નહીં. ધીમે ધીમે છોકરાંઓ એને 'હાંકવા' માંડે. એની પર કાંકરીઓ પડતી જાય ને એ ધીમે ધીમે ત્યાંથી હાલતી જાય. પાછળ પાછળ છોકરાંઓની ટોળી. છોકરાંઓને એ કશું કહે નહીં. પોતાની ધૂનમાં જ કાંક બોલ્યે જાય ને કાંકરી માથા પર ન લાગી જાય એ માટે માથા પાછળ હાથમાંનો ગાભો એક હાથે પકડી રાખે. નિશાળ આવી પહોંચે ત્યાં છોકરાંની એક બીજી ટોળી પણ ઉમેરાય. એ બધાં થોડેક છેટે સુધી એને વળાવી પાછાં ફરે.

આગળ વળી એક ખેતર આગળ એ ઊભી રહે. શેઢે ઊગેલો આંબો એણે વાવેલો. લીલોછમ બનીને હવે એ કોળ્યો હતો. એની નીચી નમેલી ડાળ એ હાથમાં ઝાલીને ઊભી રહી જાય. પવનમાં આંબો ખખડે તે સાંભળ્યા કરે ને

---

* દાસી

ઉપર ઊડતાં–હીંચતાં પંખીને જોયા કરે. એની કોઈ ડાળ પર ક્યાંક માળો બંધાયો હોય તો તો એ ભારે ખુશ. અચાનક એકાદ વરત એ ત્યાં ફેંકી દે.

જે થડ પવન ન સંચરે, પંખી ન બેસે કોય;
તાસ તણાં* ફળ મોકલો, સાચા સાજણ હોય.

ને આગળ ચાલે. એમ કરતાં નદીતીરે રૂંઢનાથ મહાદેવ દેખાય.[૫] એના ગની ગતિ વધી જાય. મહાદેવની સામેના વડના ઝાડ હેઠે બેઠી હોય. વેજી. દીની પેલી દૂર ક્ષિતિજ તરફ તાકીને કશુંક જોઈ રહી હોય. નાગબાઈ એની જીક આવી પહોંચે. તો ય એ તો જેમની તેમ જોયા જ કરે. રાતે સૂઈ જાય ણ તે સિવાય બસ આમ જોયા જ કરે. કોઈ બોલાવે તો એની તરફ ડોક રવે પછી ટગર ટગર જોયા કરે. આજુબાજુ ક્યાંક પંખી બોલે, મંદિરમાં ંટ વાગે, નદીમાં ધૂબાકો થાય તો એ તરફ ડોક ફેરવે. બસ ટગર ટગર જોયા જ રે. સાવ શાંતિ હોય ત્યારે આમ ક્ષિતિજ તરફ નજર રાખીને બેસી રહે. ીધી સટ નજર ક્યારેક રૂંઢનાથ મહાદેવ તરફ, ક્યારેક ગામ તરફ, ક્યારેક ામ નદી તરફ. જે તરફ મોં કરી બેઠી હોય એ તરફ બસ આમ જોયા જ રે. ભૂખ લાગી હોય કે કંઈ શરીર સારું ન હોય તો નાનાં બાળની જેમ ડવા માંડે. ડર લાગે તો રડવા માંડે. ભારે મોટો અવાજ થાય તો એને ડર ાગે. વરસાદ પડવા માંડે ને એ ભીંજાવા માંડે તો એને ડર લાગે એવું થાય l જેમતેમ ભાંખોડિયાં ભરતી રૂંઢનાથ તરફ એ જવા માંડે. એનાં છાપરાં ીચે ઓટા પર લપાઈ જાય ને સ્થિર જોયા કરે. કશું બોલે નહીં કે ચાલે નહીં.

નાગબાઈ એની પાસે આવીને અજાણ્યાને તરત ન સમજાય એવી રીતે મ પાડે–'વેજી'. અવાજ સાંભળીને વેજી આંખ ફેરવી એના પર ખોડે. ાગબાઈ એના વાળ હાથ વતી સરખા કરે, એની પીઠે હાથ ફેરવે. વેજીને છા ગમાઅણગમા યે ખરા. આવું કોઈ કરે તો એને ગમે ય ઘણું ને એ ીલખીલ હસી પડે ને હાથ ઉછાળે. નાગબાઈયે 'ખીખાખીખી કરીને હસે. જીએ ક્યાંક ઉલટી ઝાડોપેશાબ કર્યાં હોય તો એને બાજુ પર ખસેડી લે ને ડનાં સૂકાં પાંદડાં વેજીના ગંદા થયેલા ગાભા પર ભભરાવી એ બધું લૂછી ાખે. પછી માટલી પર એક હાથ ઢાંકી રાખે, ક્યાંક કાગડો આવી કશું

---

* તેનાં

ઉપાડી ન જાય, ને બીજે હાથે એમાંથી બધું મિશ્રણ કાઢી વેજીબેટીને ખવાડતી જાય. એ ખાઈ રહે પછી બાકી વધ્યું હોય તે પોતે ખાય, નહીંતર જય ભોલે.

પછી ખાલી માટલી લઈ નદી તરફ જાય. ત્યાં ઢોરાં ચરતાં હોય, તેમાંથી એકાદ ગાય દોડતી એની પાસે આવે. એને ચાટવા માંડે. એ એને હાથ ફેરવવા માંડે. એનું નામ એણે ગવરી પાડેલું. ત્યારે તો એ નાની વાછડી હતી. એને ગળે એણે નાનકડી ઘૂઘરીઓ બાંધી'તી. ત્યાં તો એના તરફ વંકાતી આંખે જોતો રબારી ત્યાંથી ગાયને હાંકી મૂકે ને એને યે હડે કરી દે. ફરી એ 'હી હી હી હી' કરે. નદીમાંથી માટલી ભરીને પાણી પીએ, પાછી માટલી ભરી વેજી પાસે આવે.

વેજી પાણી પી લે તે જોયા કરે. વેજી સામે ટગર ટગર જોયા કરે પછી વેજીને ખોળામાં સુવડાવી દે. વેજી આંખ મીંચી જાય પછી વેજી સામે ટગર ટગર જોઈને કંઈક બબડ્યા કરે. ફરતો ફરતો એનો હાથ વેજીના પેટ પર ઠરે. આ તો જાણે રેટી જ જોઈ લ્યો. ને એ જરા શરમાઈ જાય. ધીમેથી આસપાસ જોઈ લે. ભરબપોરે અહીં કોણ હોય. વળી એ 'ખીખીખીખી' કરે. અચાનક મોં ખૂબ ઠાવકું બની જાય. હાથ જ્યાં નો ત્યાં જ સ્થિર થઈને અવાજ સાંભળે ને બીજે હાથે હડપચી ઝાલીને એ કોઈ ભાવિનાં સોણાંમાં બૂડી જાય.

---

* વાર્તામાં આવતાં પદ્ય કે પદ્યપંક્તિઓ ક્રમશઃ નીચેના પુસ્તકોમાંથી જણાવેલ પૃષ્ઠ પરથી ઉતારેલ છે. બીજા પદ્યમાં મૂળ 'હરિ' શબ્દને સ્થાને 'પિવ' ફેરફાર કરેલો છે.

(૧) સોરઠી 'ગીતકથાઓ', લે. ઝવેરચંદ મેઘાણી, આવૃત્તિ ૧(૧), પૃ. ૨૫. (૨) 'પ્રાચીન ગુજરાતી છંદો,' લે. રામનારાયણ વિશ્વનાથ પાઠક, આવૃત્તિ–૧, પૃ. ૨૮૩. (૩) 'સોરઠી ગીતકથાઓ'–પૃ. ૭.

# સાહિત્યની પક્ષિલ સાધના / શિરીષ પંચાલ

વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની વિવેચનપ્રવૃત્તિની સમીક્ષા કરતી વખતે ઉમાશંકર જોષી 'વિવેચનની સાધના' નામના લેખમાં (ક. સા.) આનંદશંકર ધ્રુવના 'જે દેવ સ્થાપ્યા તે સ્થાપ્યા' મંત્રને યાદ કરે છે અને વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ એ મંત્રને જીવનમાં ચરિતાર્થ કરી બતાવ્યો છે એવો આનન્દ વ્યક્ત કરે છે. દરેક વિચારક અમુક પાયાનાં ગૃહીતો ધરાવતો હોય છે. આ ગૃહીતો ગમે તે નિમિત્તે લખાયેલા લેખોમાં કોઈ ને કોઈ રૂપે ડોકાતાં હોય છે એ પણ સાચું છતાં તે વિચારક છે. તત્ત્વજ્ઞ છે એટલે જીવનને કે જીવનની કોઈ પણ ઘટનાને એકાંગી દૃષ્ટિથી તપાસતો નથી. પોતાનાં ગૃહીતોને સામે છેડે જઈને તેમને નિર્મમતાથી તાવી જુએ છે, દરેક ઘટનાને તપાસવા માટે પોતાનાં ઓજાર હમેશાં સજ્જ રાખે છે, પોતાનાં ગૃહીતોના સમર્થન માટે નવી નવી સામગ્રી અને જૂની સામગ્રીઓના નવા સન્દર્ભ શોધતો રહે છે. પરંતુ રુચિની ઉદારતા અને દૃષ્ટિની વ્યાપકતા વિના આ શકય નથી. પંડિત યુગની પરંપરાને ટકાવી રાખનારા વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની વિવેચનામાં ઘણી વખત આનો અભાવ કઠયો છે. આવા અભાવનાં ઘણાં નિદર્શનો 'સાહિત્યસંસ્પર્શ'* પૂરાં પાડે છે. 'ઉપાયન'ના પ્રકાશન પછી સત્તર અઢાર વર્ષે પ્રગટ થયેલા આ ગ્રન્થમાં ચાર ખંડ પાડવામાં આવ્યા છે. પહેલા ખંડમાં તત્ત્વચર્ચા, બીજા ખંડમાં ઐતિહાસિક લેખો, ત્રીજા ખંડમાં સાહિત્યકૃતિઓની સમીક્ષાઓ અને ચોથા ખંડમાં સાહિત્યિક પ્રતિભાઓનાં રેખાચિત્રો છે. પહેલા ખંડની તત્ત્વચર્ચાને કસોટીએ ચઢાવવા માટે બીજા ત્રીજા ખંડની સગવડ છે. વિવેચક જે કૃતિઓની ચર્ચા કરે છે તેના પરથી તેની રુચિનો ખ્યાલ વાચકને આવતો હોય છે. પ્રથમ પંક્તિનો વિવેચક હમેશાં ઉત્તમ

---

* 'સાહિત્યસંસ્પર્શ (હરિ : ૐ આશ્રમ પ્રેરિત નર્મદ સ્મારક ગ્રંથમાળા–૨) કર્તા–વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી–પ્રકાશક–ચૂનીલાલ ગાંધી વિદ્યાભવન, પ્રથમ આવૃત્તિ–૧૯૭૯, મૂલ્ય રૂપિયા ત્રીસ, પૃષ્ઠ સંખ્યા–૪૨૮.

કૃતિઓ અને સર્જકો વિશે લખવાનું વધુ પસંદ કરતો હોય છે. આનો અર્થ એવો નથી કે તેણે માત્ર પ્રશિષ્ટ ગ્રન્થોની જ પ્રદક્ષિણા કરવી જોઈએ. આવતી કાલે પ્રશિષ્ટ ગ્રન્થો નીવડનારી સમકાલીન કૃતિઓનો અણસાર પારખવાની તેનામાં શક્તિ હોવાથી તે કૃતિઓ વિશે પણ કલમ ચલાવતો હોય છે. આ ગ્રન્થમાં જે કૃતિઓ પસંદ કરવામાં આવી છે તે પ્રથમ ખંડની તત્ત્વચર્ચાને છાજે નહિ એવી છે. ઉમાશંકર જોષીએ પણ 'વિવેચનની સાધના'માં નોંધ્યું હતું : 'કવિઓ અને કાવ્યસંગ્રહોનાં વિવેચનોમાં વિષયપસંદગી ઘણુંખરું સામાન્ય કોટિની છે પણ કાવ્ય અંગેની માર્મિક સમજદારી જ્યાં ત્યાં ચમકે છે.' ( ક. સા. ૧૪૨–૩ ).

તત્ત્વચર્ચાના બધા લેખોને એક સાથે ધ્યાનમાં રાખીને જોઈશું તો સાહિત્ય વિશેનો તેમનો જીવનનિષ્ઠ, નીતિવાદી અભિગમ છતો થાય છે. અહીં સ્પષ્ટતા કરવી જોઈએ કે આવો અભિગમ ધરાવવો એ ખોટું નથી. એવો અભિગમ રાખીને તત્ત્વચર્ચામાં કેટલે ઊંડે જઈ શકીએ છીએ, આપણા અભિગમથી વિરુદ્ધ અભિગમોની આલોચના કેટલી માત્રામાં કરી શકીએ છીએ, સમકાલીન દૃષ્ટિબિન્દુઓને કેવી રીતે તોલીએ છીએ તે મહત્ત્વની વસ્તુ છે. સાહિત્યમાં આવતાં ક્રાન્તિકારી પરિવર્તનો વિવેચનની પરિપાટીને એવી ને એવી રાખતાં નથી. વિવેચનને પોતાની પદ્ધતિ બદલવાની ફરજ પાડે છે. આ વાત વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ પણ કબૂલી છે : 'કલાસ્વરૂપનો કોઈ નવો પ્રકાર આવે કે કલારીતિમાં કોઈ આમૂલ ફેરફાર થાય ત્યારે એના વિવેચનની પદ્ધતિમાં પણ ફેરફાર થાય છે.' ( ઉપા. ૨૦ ) ગૂજરાતી સાહિત્યમાં પણ ૧૯૫૦ પછી ક્રાન્તિકારી પરિવર્તન આવ્યું, સાતમા દાયકામાં એ પરિવર્તન પરાકાષ્ઠાએ પહોંચ્યું. પરંતુ વિવેચનની પદ્ધતિમાં ફેરફાર થયાનું કોઈ નિદર્શન આ પૃષ્ઠોમાંથી આપણને મળતું નથી.

વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની વિવેચના ખાસ તો ક્રોચેથી પ્રભાવિત થયેલી છે. આને કારણે તેઓ કર્તાને, કર્તાના ચિત્તને, વધારે મહત્ત્વ આપે છે.[1] અવારનવાર તેઓ કૃતિમાં વ્યક્ત થયેલા આન્તર ઉપાદાન, ભાવસત્ત્વની ચર્ચા કરે છે. સર્જકની અનુભૂતિ આથી મહત્ત્વની બની જાય છે. અહીં સુધી તો કદાચ બરાબર પણ આટલેથી ન અટકતાં જ્યારે ક્રોચેને અનુસરીને કૃતિ કવિચિત્તમાં જ છે એમ માની લેવામાં આવે ત્યારે ઘણા બધા પ્રશ્નો ઊભા થાય. કૃતિ ક્યાં છે

એનેા ઉત્તર જુદી જુદી રીતે વિવેચનાએ આપ્યેા છે. કોઈએ ભાવકના અનુભવમાં કૃતિ જોઈ તેા કોઈએ સર્જકના અનુભવમાં. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી સ્પષ્ટ રીતે માને છે કે 'કાવ્યનેા પ્રાણ કવિના અનુભવમાં છે... કવિકર્મમાં કવિત્વ નથી, કવિમાં કવિત્વ છે.' (સા. સં. ૧૧) ઘડીભર આપણે માની લઈએ કે કવિમાં કવિત્વ છે પરંતુ એ કવિત્વની પ્રતીતિ આપણે શા દ્વારા કરીશું? કવિનાં આશય, સચ્ચાઈ, અનુભૂતિની ઉત્કટતા, પ્રેરણા વગેરેને તપાસવા માટે પણ આપણી પાસે કવિતા સિવાય બીજું કોઈ સાધન નથી અને કૃતિની ભાષા દ્વારા જ અનુભૂતિ સાકાર થતી હોઈ એ ભાષાની તપાસ મહત્ત્વની બની જાય. પરંતુ વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી ભાષારચના, કવિકર્મ, સંવિધાનને મહત્ત્વનાં લેખતાં નથી. કવિમાં જ તેઓ કવિકર્મ જોતા હોઈ કવિચિત્તમાં પ્રગટેલા મૂળ ભાવને તેઓ વફાદાર રહેવા માગે છે. એટલા જ માટે કવિચિત્તમાંનેા મૂળ ભાવ કૃતિમાં રૂપાંતરિત થઈ જાય છે એવેા ઉમાશંકર જોષીનેા મત તેઓ સ્વીકારી શકતા નથી. (૧૧) આ માર્ગે વધુ આગળ ચાલીએ એટલે ટેકનિકનેાં છેદ ઊડી જાય, ભાષાકર્મ વિના પણ કવિકર્મની શકયતા સ્વીકારી લેવામાં આવે. 'કલાના પ્રત્યક્ષ રૂપમાં અનુભૂતિ આવે તેા જ સૌન્દર્યવિષયક કે રસવિષયક લાગણી થાય એમ નથી. અનુભૂતિ ભાષામાં આકાર લે તે પહેલાં તેના કલ્પનાજન્ય પ્રતિબેાધે સૌંદર્યવિષયક કામ કરેલું છે. કવિકર્મ તેા તેને સ્થિર, સ્પષ્ટ ને સુરેખ કરવા માટે છે.' (૨૮) પણ સર્જનપ્રક્રિયા આટલી બધી સરળ નથી, સર્જનપ્રક્રિયાના વિવિધ મતેાની સમીક્ષા જેવી રીતે હરિવલ્લભ ભાયાણીએ 'કાવ્યમાં શબ્દ'માં કરી છે તેવી રીતે કર્યા વિના આવા તારતમ્ય પર આવી જવાનેા કશેા અર્થ નથી. પૂર્વપક્ષની સ્થાપના પરત્વેનેા ઉત્સાહ તેમને ઉત્તરપક્ષ સુધી જવા દેતેા જ નથી અને એને કારણે સાચા અર્થમાં ઊહાપેાહ શકય બનતેા નથી.

કવિચિત્તનું આંતરિક સૌંદર્યપ્રતિભાન જ જો મહત્ત્વનું હેાય તેા પછી કાવકર્મની અનિવાર્યતા કઈ એવેા સ્વાભાવિક પ્રશ્ન પણ આપણને થાય. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી આનેા ઉત્તર આપે છે ખરા. 'લાગણીનું આંતરિક સ્ફુરણ ભાષામાં કે અન્ય વાહનમાં બરાબર વ્યક્ત થાય ત્યારે તેની 'પ્રચાર'ની, હૃદયસંચાર અને હૃદયસંચલનની શક્તિ ઘણી વધી જાય છે.' (૨૮) કવિકર્મ દ્વારા આ સિદ્ધ થાય છે એમ માનીએ તેા પણ માત્ર આટલું જ સિદ્ધ થાય છે એમ માની શકાય? કુશળ વક્તા પણ આ કાર્ય સિદ્ધ કરી શકે છે. કવિ શબ્દ દ્વારા એક નવું ભાવજગત શેાધે છે એ મહત્ત્વનું છે. જો શબ્દ દ્વારા

આપણે અગાઉ જોઈ ગયા કે અનુભૂતિ ઉપર ભાર આપતી વિવેચનાને માનવતાવાદી વિવેચનામાં પરિણમવું પડે છે. કવિ માત્ર અરાજકતા જન્માવનાર, ભાંગફોડિયો નથી, માર્શલ રેમોંના શબ્દોમાં જોઈએ તો–But it is not sufficient to break the armature that encompasses man, to foment revolt against self-evident truths, to open abysses everywhere. The poet, like the god, must also fill the abyss, exalt man, sow the seeds of a temporary but superhuman quietude ( C. C. 316 ) વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની વિવેચના પણ માનવતાવાદી છે, તેઓ જીવનમૂલ્યોથી સહેજ પણ દૂર જઈ શકે એમ નથી એટલે વિવેચકના કાર્ય વિશે તેઓ સ્પષ્ટ જણાવે છે : અનુભૂતિના ચૈતસિક સંદર્ભને અને પ્રેરણાની તથા સૌન્દર્યની અપૂર્વતાને એ પારખે છે અને આ રીતે સાંસ્કૃતિક મૂલ્યો અને ધોરણોને વિકસાવવામાં અને સ્થિર કરવામાં એ સહાયભૂત થાય છે. ' ( ૭૪ )

વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની આ વિવેચનામાં બીજો પ્રશ્ન રૂપરચનાનો છે. અગાઉ જોઈ ગયા કે તેઓ સંવિધાન, આકૃતિ, રચનાને ભોગે આંતરસૌંદર્ય, પ્રતિભા અનુભૂતિને સ્થાપે છે. અનુભૂતિનું આ ગૌરવ કરવા સામે વાંધો નથી, એને સાદ્યંત ટકાવી ન રાખવા સામે વાંધો છે. જો વિવેચનાને માનવતાવાદી વિવેચના બનાવવી હોય તો એ અભિગમને સાદ્યંત ટકાવી રાખવો પડે. આમ છતાં આપણે જોયું તે પ્રમાણે રૂપરચનાવાદી વિવેચનાનો અને પ્રેરણા–અંતઃસ્ફુરણા–અનુભૂતિમાં માનતી ચૈતન્યલક્ષી વિવેચનાનો સમન્વય કર્યા વિના સાહિત્યપદાર્થ સુધી પૂરેપૂરું પહોંચી નહીં શકાય. આવો સમન્વય કરવાનો પ્રયત્ન ઉમાશંકર જોષીની વિવેચનામાં દેખાય છે. અમેરિકન વિવેચક જે. હિલિસ મિલિરના ગ્રન્થોમાં પણ એવો પ્રયત્ન હોવાનું લોવેલે દર્શાવ્યું છે. વિલિયમ્સ વિમ્સાટે નોંધ્યું છે 'the critic who wishes to retain his humanism and his identity as a literary critic will have to presevere in his allegiance to the party of Coleridge and Croce. ( Contemporary criticism. Ed. M. Bradbury 81 ) આવો પ્રયત્ન વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ કર્યો હોય એમ લાગતું નથી. દલપતરામે રચનાવાદ, વક્રોક્તિવાદનો પુરસ્કાર કર્યો હતો એમ જે વિવેચક માને તે રૂપરચનાવાદના હાર્દને પામી શક્યો નથી એમ માનવું પડે. એટલું જ નહીં પણ જ્યાં રૂપરચનાની સંજ્ઞા ઉપયોગમાં લેવી જોઈએ ત્યાં પણ તેઓ 'રમણીયતા' સંજ્ઞાને હઠાગ્રહથી વળગી રહેવાનું

વધુ પસંદ કરે છે. કાવ્યનાં ઘટક તત્ત્વો અને તેમની વચ્ચેના અરસપરસના સંવાદ અંગેની વિચારણા તેમને પ્રખર રૂપરચનાવાદીઓની હરોળમાં મૂકી આપે. 'કાવ્યના અવયવો એવા સૂક્ષ્મ, મુલાયમ ને સજીવ હોય છે કે પ્રત્યેક અવયવ પૂર્વગ અને અનુગ અવયવ સાથે એકરૂપ બની નૂતન અવયવ બને છે. ભૌતિક દ્વયણુક અને ત્ર્યણુકની માફક એ નવીન અવયવો બીજા ઘટક અંશો સાથે એકરૂપ થઈ સમગ્રતા સાધે છે. આમ એક કડી જ નહિ, અખિલ કાવ્ય એક વાકય જેવું સંશ્લિષ્ટ એકમ સૌંદર્યનું એકમ બને છે.' (૩૧) આગળ ચાલતાં તેઓ અપેક્ષા તૃપ્તિના સંદર્ભમાં કાવ્યની ગૂંથણી જુએ છે. આપણો મૂળ પ્રશ્ન આ હતો. અનુભૂતિ, પ્રેરણા, અંતઃસ્ફુરણા દ્વારા આખું કાવ્ય એક વાકયના જેવી સુશ્લિષ્ટતા ધારણ કરી શકે? પ્રત્યેક અવયવ જો સંધાન–અનુસંધાન દ્વારા નૂતન અવયવ બનતો હોય તો પછી રૂપાન્તર જ થયું કહેવાય. રૂપરચનાવાદની આ એક મહત્ત્વની ઉત્પત્તિનો પરોક્ષ રીતે સ્વીકાર કરવો અને પ્રત્યક્ષ રીતે અસ્વીકાર કરવાનો અર્થ કયો? આગળ જતાં રૂપાંતરનો પણ પણ સ્વીકાર કરવામાં આવ્યો છે : 'સૌન્દર્યાભૂતિનું નિદિધ્યાસન, જેમાં હર્ષ અને કલેશ, આવેગો અને અભીપ્સાઓથી ભરેલો જીવનપદાર્થ કશીક વ્યવસ્થા અને સંવાદિતામાં રૂપાંતરિત થાય છે' (૭૮) આપણને સતત લાગ્યા કરે છે કે આ વિવેચનામાં સતત ગૂંચ છે, વિરોધાભાસો છે. કોઈ એક ભૂમિકાને સાદ્યંત ટકાવી રાખવાના અભાવમાંથી આ બધી ગૂંચ જન્મે છે. કયારેક આકૃતિનું ગૌરવ થાય, કયારેક રહસ્યને આકૃતિના નિયામક તત્ત્વ તરીકે જોવામાં આવે, કયારેક નૈતિક તત્ત્વને કળાબાહ્ય ગણવામાં આવે. એક સ્થળે આપણને જણાવવામાં આવે છે : 'રસનો મુખ્ય આધાર, આસ્વાદનો આધાર એ નીતિના તત્ત્વ ઉપર નથી, પરંતુ પરસ્પર મેળ લાવી જે રચના થાય છે તે ઉપર છે.' (૮૬) પણ તરત જ આનો છેદ ઉડાડી દેવામાં આવે છે. 'સાહિત્યની સાચી મહત્તા તેના આકારસૌષ્ઠવમાં જ નથી; વક્તવ્ય અને રૂપના સામંજસ્યમાં જ નથી; શબ્દ અને અર્થના કેવળ સહિતત્ત્વમાં જ નથી. સાહિત્ય સૌન્દર્યના મૂળમાં જ કોઈ ઉદાત્ત ભાવનાનું દર્શન રહેલું હોય છે.' (૮૭) પણ ભાવના ઉદાત્ત હોય, તુચ્છ હોય તેથી શું? કવિ રમણીય પદાર્થોનું જ નિબન્ધન કરતો નથી. સંસ્કૃત આલંકારિકોને યાદ કરો. આર્નોલ્ડના મતને પરિશુદ્ધ કરનારા એલિયટને યાદ કરો, ઉમાશંકર જોષીને પણ આવા મતનાં ભયસ્થાનોની જાણ છે એટલે તેમણે લખ્યું છે : 'વિષય જાતે રમણીય અથવા તુચ્છ ક્ષુલ્લક છે એમ કહેવામાં તત્ત્વની ભાષા જળવાતી નથી લાગતી.' (ક. સા. ૧૫૫) કદાચ વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીને પણ આ

ભૂમિકાના ભયસ્થાનની જાણ છે, એટલે સાહિત્યના સત્યમાં ઉદાત્તતાની સાથે હીનતાનો પણ સમાસ કરવા પ્રેરાયા છે... સાહિત્યના સહસ્રમુખી સત્યમાં 'સત્યને ઓથે રહેલાં વા સ્વતંત્ર અનૃત, માયા, કલ્મષ, પાપ વગેરેનો પણ સમાસ થાય છે.' (૮૦) વિવેચન અને ફિલસૂફી જ્યાં સમાન્તરે ગતિ નથી કરતાં ત્યાં આવા વિરોધોની પરંપરા રચાયે જ જાય છે. વિવેચકને આપણે તત્ત્વજ્ઞની કોટિએ મૂકીએ છીએ. પણ આ તત્ત્વની પરંપરા પંડિત યુગની વિવેચનાએ જાળવી નહીં, પંડિત યુગના પ્રતિનિધિ વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ પણ જાળવી નહીં.

સાહિત્યના વિદ્યાર્થીમાત્રને સાહિત્ય અને જ્ઞાનનો પ્રશ્ન મૂઝવ્યા વિના રહેતો નથી. એ એક સારું ચિહ્ન છે કે વિષ્ણુપ્રસાદ આ પ્રશ્નને નર્યા નૈતિક સંદર્ભમાં તપાસતા નથી. સાહિત્યકારના અંગત ચારિત્ર્ય કરતાં કૃતિમાં 'કલ્પનાનું શીલ' તેમને મન વધુ મહત્ત્વનું છે, મહાન કૃતિઓનું સૌન્દર્ય એ જ તેમનો ઉપદેશ છે એવી ભૂમિકા પણ સ્વીકાર પામી છે (પૃ. ૭૮).

જીવનદર્શનની વાત એટલે સાહિત્ય અને જ્ઞાનની જ ચર્ચા. આ ચર્ચા કઈ ભૂમિકાએ કરવી ઘટે એનો વિવેક જાણેઅજાણે પણ અહીં પ્રવેશી ગયો છે. એલિયટ, ઈન્ગાર્ડનની જેમ આ વિવેચક પણ કહે છે : 'સાહિત્યની સારાસારતાના, ઉચ્ચાવચતાના, ઉત્તમ અનુત્તમતાના નિર્ણયમાં તેમાંના જીવનદર્શનનો વિચાર એ ત્રીજું અને છેલ્લું સોપાન છે.' (૨૨) જીવનદર્શનનો આગ્રહ જ તેમને કૃતિની ઐતિહાસિક, સાંસ્કૃતિક આલોચનાને મહત્ત્વની માનવા પ્રેરે છે. (૬૬) કલાકૃતિની સાંગોપાંગ ચર્ચા થયા પછી જો આવી આલોચના થતી હોય તો ભલે થાય.

વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની વિવેચનાની આલોચના કરતી વખતે સુરેશ જોષીએ લખ્યું હતું : 'વિષ્ણુભાઈની વિવેચના નવા સાહિત્યિક સંદર્ભના એક મોટા ખંડને બાદ રાખે છે, કારણ કે એમનાં ગૃહીતોને એ ખંડ પડકારે છે. આ પરિસ્થિતિમાં ગૃહીતોને છોડવાં એના કરતાં આવા ખંડોને જ બાદ કરવા એવું એમનું વલણ દેખાય છે.' (કા. ચ. ૯૬) 'સાહિત્યસંસ્પર્શ'ના સંદર્ભે આ ફરિયાદ હજુ વધુ તારસ્વરે કરવી પડે.

વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી આર્નોલ્ડની વિવેચનાથી વધુ પ્રભાવિત થયેલા લાગે છે. આર્નોલ્ડે પોતાના યુગસંદર્ભમાં સાહિત્યની સ્થાપના ધર્મ અને વિજ્ઞાનની અવેજીમાં કરવા ચાહીને કળાની સ્વાયત્તતાનો ઈન્કાર કર્યો હતો. આર્નોલ્ડના યુગ કરતાં આપણા યુગમાં જડભરતપણું અનેકગણી માત્રામાં ફાલ્યું છે,

સાહિત્યનો હવે અનાદર થાય છે, આપણે પણ આ વિવેચકની સાથે સૂર પુરાવીએ કે ‘ રસાયણશાસ્ત્રી તત્ત્વમીમાંસાના મૂળભૂત પ્રશ્નો કે કવિતાનો આહ્લાદ ન સમજી શકે તો એની કેળવણી અધૂરી છે ’ (૧૦૪) એટલા માટે પ્રશિષ્ટ ગ્રંથોની જાણકારી મેળવવાની જવાબદારી પોતાની જાતને શિક્ષિત મનાવનારની છે, આ સાહિત્ય કૃતિઓના પરિચય–આસ્વાદ–આલોચના કરાવવાની જવાબદારી વિવેચનની છે. પ્રજાને સંસ્કારી બનાવવી હોય, આપણા વ્યક્તિત્વને સાચી રીતે પામવું હોય તો આ અનિવાર્ય છે એ પણ કબૂલ પણ સાહિત્યજગતનો આ પહેરેગીર પક્ષિલ માનસ ધરાવી ન શકે. આપણી રુચિને ન ગમતી કૃતિઓ સાહિત્યની નથી એવી માન્યતા આપણે બધા પર લાદી ન શકીએ. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીને આ આધુનિકતા સામે બહુ મોટો વાંધો છે. ભાવનાનું આલેખન કરતી કૃતિના દોષ જોવા તેઓ તૈયાર થતા જ નથી, ઊલટ ‘ સરસ્વતીચન્દ્ર ’ માટે તેઓ બેધડક કહી શકે છે : ‘ એ ઊણપોએ જાણે સરસ્વતીચન્દ્રની રમણીયતા વધારી છે. ’ (૨૯૧) આધુનિક ગુજરાતી સાહિત્યને તેઓ ખાસ સ્પર્શવા તૈયાર થતા નથી, જ્યાં એવો પ્રસંગ આવે છે ત્યાં તેઓ નિર્દયતાથી સેન્શરશીપ લાદી જાણે છે. આપણે અહીં એવી સેન્શરશીપના નમૂનાઓ જોઈએ. ‘ પ્રવાહદર્શન ’ નામના લેખમાં કાન્તના નામોલ્લેખથી ચલાવી લેવામાં આવ્યું છે. ટૂંકી વાર્તામાં પીતાંબર પટેલે ને ઇશ્વર પેટલીકરે ‘ અસાધારણ સંવિધાન કૌશલ ’ બતાવ્યાની વાત થઈ પણ બીજા નવીન વાર્તાકારોને ટાળ્યાં; ગદ્યકારોમાં કાકાસાહેબ, વિજયરાય, જ્યોતીન્દ્ર દવે અને ચાવડા જ નજરે ચડ્યા; ‘ જનાન્તિકે ’ ના સર્જક સુરેશ જોષીને ટાળવામાં આવ્યા–આનું કારણ પણ આપણી આગળ ધરવામાં આવ્યું છે : ‘ કવિતામાં તેમ ચિત્રકલા, શિલ્પ આદિમાં એણે ( નવી કળા પ્રવૃત્તિએ ) ધ્યાન ખેંચવાનો યા સ્વકીય ‘ કિંચિત્ ’ પ્રગટ કરવાનો નવો વિધિ ઉપજાવ્યો છે, જે સ્વૈરવિહારી છંદ હોવાથી કલાવિધિના નામને પણ ભાગ્યે લાયક હોય. કલા માટે તેણે મૂલે–કુઠાર કર્યો છે, કેમકે તેમાં સૌન્દર્ય સર્જવાની નેમ નથી... ’ (૧૪૪) કોઈ એમ કહે કે આ લેખ ૧૯૬૨ માં લખાયેલો, તે વખતે ‘ જનાન્તિકે ’ના નિબન્ધો ગ્રંથસ્થ થયા ન હતા. ઘડીભર આ દલીલ માની લો, પણ ‘ પરબ ’ના અંકમાં ( મે, ૮૦ ) ‘ શૈલી અને તત્પુરુષ’ નામનો તેમનો લેખ તપાસો. યશવંત શુકલને વિશિષ્ટ ગદ્યકાર ગણવા અને તેમનાથી અનેકગણા ચઢિયાતા ( સુરેશ જોષી, ચંદ્રવદન મહેતા ) ગદ્યકારોનો તિરસ્કાર કરવો, આ સેન્શરશીપને કઈ પાર્લામેન્ટ અટકાવી શકશે ? આદિમ આવેગોમાં રાચતી જયંત પાઠકની કવિતાને વખાણવી ( ૨૭૭ ) અને એવા

ભાવજગતની શોધ થતી હોય તો એ શબ્દ અથવા કૃતિની રચનાની તપાસ કરવી જરૂરી બની જાય પરંતુ વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીને આવી તપાસ બિનજરૂરી લાગે છે : 'કલાકૃતિનું તાત્ત્વિક ને અંતિમ મૂલ્ય સંઘટના, સંવિધાન કે વિન્યાસના કૌશલ પર નથી, પણ પ્રતિભાસ બનેલા સંવેદનની આંતર સમૃદ્ધિમાં છે... મૂળ પ્રતિભાન કે પ્રતિભાસનું મૂલ્ય એ જ કલામાં પ્રધાન વસ્તુ છે.' (૪૭) અને છતાં આ આયેાજનનું ગૌરવ પણ કરવામાં આવ્યું છે : 'સાહિત્યકૃતિનું સમગ્ર સંવિધાન આ આસ્વાદ્યતાનેા હેતુ છે.' (૪૨)

જે વિવેચના કવિચિત્ત પર પ્રાધાન્ય આપતી હોય તે રૂપરચનાનું ગૌરવ ન કરે એવી સામાન્ય ઉપપત્તિ આપણે તારવીએ પણ પાછળથી આપણે જોઈશું કે વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની વિવેચના રૂપરચનાના પ્રમેયને અને તેની કેટલીક ઉપપત્તિઓને પણ સ્વીકારે છે. આપણા વૈજ્ઞાનિક યુગમાં માનવચેતના કરતાં પદાર્થ ઉપર વિશેષ ભાર મુકવામાં આવ્યો અને એને કારણે કૃતિ કોઈ એક માનવી દ્વારા કોઈ બીજા માનવી માટે રચાઈ છે એ ભૂમિકાને કયારેક વિસારે પાડવામાં આવી. આપણે એ પણ કબૂલીએ કે રૂપરચના પરત્વેના અદમ્ય ઉત્સાહે કવિની અનુભૂતિને નગણ્ય માની લીધી. હકીકતમાં રૂપરચના-વાદને સંપૂર્ણપણે ગૂજરાતી વિવેચને તપાસ્યેા નથી. રેને વેલેક, રોબર્ટ પેન વેારેન, કલીન્થ બ્રુકસ જેવા વિવેચકોએ સર્જકની અનુભૂતિનું યથાર્થ ગૌરવ કર્યું જ છે. પણ એ આડવાત થઈ. જે વિવેચના માનવીય અનુભૂતિ પર પ્રાધાન્ય આપવા માંગતી હોય તે વિવેચનાએ ચૈતન્યલક્ષી વિવેચના તરીકે ઓળખાતી વિવેચનાથી–માર્શલ રેમાં, જે. હિલિસ મિલર, આલ્બેર બેગ્વા, જ્યોર્જ પૂલે, બ્લાન્શેા જેવાની વિવેચનાથી – પરિચિત થવું પડે. આ રીતે વિવેચક પોતાનાં ઓજારોને સજ્જ કરી શકે અને ખાસ તેા પોતે જે અનુભૂતિ પર ભાર મૂકવા માંગે છે તે અનુભૂતિની વાત કરવા માટે એ પ્રકારના સર્જકોનેા અભ્યાસ હાથ ધરવેા પડે. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી પાસેથી આવા અભ્યાસની આશા ઠગારી નીવડી. તેમણે જે સર્જકો વિશે કે તેમની કૃતિઓ વિશે 'સાહિત્યસંસ્પર્શ'માં કે 'ઉપાયન'માં ચર્ચા ચલાવી છે તે સર્જકોનું અનુભૂતિજગત એવું મૌલિક, ઉત્કટ નથી.

ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકોએ માનવીય અનુભૂતિ ઉપર ભાર મૂકયેા, કૃતિને પદાર્થ તરીકે જોવાને બદલે માનવીય કાર્ય તરીકે જોઈ, એટલે ભાવકે કવિ-ચેતનાનું પુનર્સર્જન કરવું પડે, ભાવકસંવિદ્‌ને કવિસંવિદ્‌ની તુલ્ય બનવું પડે.

પરંતુ આનો અર્થ એવો નથી કે કૃતિની તપાસ જ કરી ન શકાય. અહીં સારા લેવેલના શબ્દો યાદ રાખવા જેવા છે : 'For these critics, the 'author' is not the man who wrote the book but the implied being who gradually assumes form as the work is created...once the book has been written, it is independent of its author; it has become an 'object' of analysis, but a 'living object' that expresses a new life.' ('Critics of Consciousness'–267) પણ આ નવા જગતના નિર્માણ માટે ભાષાને તો તેની ચરમ સીમા પર લઈ જવી પડે, ભાષાના ઇન્દ્રિયજન્ય સંવેદનોના સ્તરે પર વાસ્તવિકતાને ઢાળવી પડે. કૃતિ સર્જકના સમગ્ર વ્યક્તિત્વની અભિવ્યક્તિ હોઈ તે અંતઃસ્ફુરિત પણ થવી જોઈએ પણ તેની રચના સમાજ દ્વારા પ્રયોજાતી ભાષા વડે થતી નથી, કારણ કે એ ભાષાનાં મૂળ સર્જકના ચિત્તમાં તો હોતા જ નથી. (C. C. 33).

ભાષાની ચિરપરિચિતતાને તો વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી જાળવી રાખવા માગે છે, કારણ કે તેઓ પ્રત્યાયનમાં આસ્થા રાખે છે. પણ તેમનો પ્રત્યાયન વિશેનો ખ્યાલ બહુ મર્યાદિત છે. ભાવકસંવિદ્ કવિસંવિદ્‌ની તુલ્ય બને ત્યારે અવગમન પૂરું થાય એવો મત ઉમાશંકર જોષી ધરાવે છે, ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકો આ વાત સ્વીકારે છે, દર્શન પ્રમાણે વર્ણનનો મત ઉમાશંકર જોષીએ રજૂ કર્યો હતો; ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકો અનુભૂતિ પ્રમાણે અભિવ્યક્તિની વાત કરે છે. આ ભૂમિકા તરફ વિ. ત્રિવેદી ઈશારો કરે છે ખરા પણ કવિ ભાષાને જુદી રીતે પ્રયોજે છે એવા ઉમાશંકર જોષીના મંતવ્યનો તેઓ વિરોધ કરે છે. આમ છતાં અનુભૂતિના મહત્ત્વ પર તેમણે મૂકેલો ભાર વાજબી તો છે જ. અલૌકિક પરિસ્પંદ અથવા અનુભૂતિને જ મહત્ત્વ આપનાર આલ્બેર બેંગ્વા જેવા તો રૂપરચનાવાદનો છડેચોક અસ્વીકાર કરે છે; અને સર્જનને કશીક રહસ્યમય પ્રવૃત્તિ તરીકે ઓળખાવે છે. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની વિવેચના પણ રહસ્યવાદનું સમર્થન કરે છે. એટલું તો નક્કી કે કવિચિત્તનું ગૌરવ કરનારા વિવેચક સર્જન પ્રક્રિયામાં રહસ્યમયતાના અંશો જોયા વિના ન રહે. ભાવક તરીકેનો આપણો અનુભવ પણ થોડી ઘણી રહસ્યમયતામાં સાખ પૂરે જ છે.

વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની વિવેચનામાં પ્રેરણા, પ્રતિભાને વધુ મહત્ત્વ છે. કસબ, રચનાને ઓછું. આધુનિક વિવેચના રૂપરચનાલક્ષી હોઈ તેણે પ્રેરણા,

અલૌકિક પરિસ્પંદ, અનુભૂતિ, માનવીયતા, અંતઃસ્ફુરણા, પ્રતિભાનું ગૌરવ ન કર્યું. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની આ ફરિયાદને સ્વીકારી લઈએ. Ontological, genetic, existential, thematic, phenomenological, criticism of consciousness તરીકે ઓળખાતી વિવેચનાએ પણ રૂપ-રચનાવાદ સામે પ્રહારો કરી આ બધી સંજ્ઞાઓનું મહત્ત્વ સ્થાપ્યું છે. પરંતુ કસબ, રચના વિશેનો વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીનો ખ્યાલ કેવો છે તે તપાસીશું તો આપણને આશ્ચર્ય થશે. સંસ્કૃત મીમાંસાએ રીતિ, વક્રોક્તિ, ધ્વનિ દ્વારા કવિકર્મ, રચનાબંધનું જ ગૌરવ કર્યું હતું. રીતિ, વક્રોક્તિ અથવા તિરસ્કારથી કહેવું હોય તો 'દ્રાવિડી પ્રાણાયમ'થી એટલા બધા ભડકી જવાનું કારણ ન હતું. રીતિ, વક્રોક્તિ કે અલંકાર દ્વારા આખરે તો સંસ્કૃત આલંકારિકોને 'સૌન્દર્ય'ની વિભાવના જ અભિપ્રેત હતી છતાં વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી આ બધી વિભાવનાઓને ઉતારી પાડવાના આશયથી કહે છે: 'જરા સ્થૂળ અર્થમાં કહીએ તો દલપતરામે કવિતામાં રચનાવાદ, રીતિવાદ કે વક્રોક્તિવાદનો પુરસ્કાર કર્યો હતો.' (૨) આશ્ચર્ય તો એ વાતનું છે કે રાજેન્દ્ર નાણાવટીના 'સંસ્કૃત સાહિત્યમાં રીતિ-વિચાર' નામના મનનીય પુસ્તકનો આમુખ લખવા છતાં તેઓ વામન, કુન્તકના મહત્ત્વને અવગણવા તૈયાર થાય છે. ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકોએ તો બોદલેર, પેર્સ, રેંબો જેવા સપાટી પરથી કદર્યમાં રાચતા કવિઓનું ગૌરવ ગાયું હતું જ્યારે વિષ્ણુપ્રસાદની રુચિ ભાવનાના અભાવને સાંખી શકતી નથી. એટલે તેઓ ફરિયાદ કરે છે: 'સમગ્ર રીતે, હવે વલણ ભાવનાવાદી કરતાં રચના-વૈચિત્ર્યવાદી, પ્રયોગવાદી થયું છે અને આનંદવર્ધન કરતાં કુન્તકનું માહાત્મ્ય વધ્યું છે.' (૬) કુન્તકના મહત્ત્વને વધારવામાં ઉમાશંકર જોષીનો ફાળો ઓછો તો નથી, એથી આપણે એમ માનવું કે ઉમાશંકરની સૃષ્ટિ ભાવનાવાદી નથી? હકીકત તો તેથી વિપરીત છે.

વાસ્તવમાં તો તેમને પશ્ચિમના સર્જકો સામે રોષ છે અને તેમને અનુસરીને ગૂજરાતી કવિતામાં જે સરરિયલ કવિતા આવી તેની સામે વિરોધ છે. સરરિયલ કવિઓને માર્શલ રેમોં જેવા તો પયગંબર તરીકે ઓળખાવે છે, એટલું જ નહિ પણ તેની દૃષ્ટિએ તો સર્જક યુગચેતનાનો પ્રભાવ ઝીલે, પછી તે પોતાના મૂક સમકાલીનો માટે લખે, એ રીતે તે પ્રતિનિધિ બને પ્રજા વતી ગીત ગાય, પ્રજાનો ઉદ્‌ગાતા, પયગંબર, ઋષિ બને. (જુઓ સારા લોવેલ – C. C. પ્રકરણ-૧) પરંતુ વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની રુચિ અનુદાર છે, એમની દૃષ્ટિએ જે કૃતિઓમાં ભાવનાવ્યત્યય જોવા મળતા હોય તે કૃતિઓનો તેઓ

તિરસ્કાર કરવા પૂરતો જ ઉલ્લેખ કરે છે. વાસ્તવમાં •અસદ્, કદર્ય, હતાશા વર્તમાન જીવનના સ્થાયી ભાવ છે, એને નકારીને, કોઈ આધુનિક સર્જક આગળ વધી ન શકે; ભાવનાની વાત કરવામાં તો કશું કરવાનું હોતું જ નથી, કોઈ સાહસ નથી, આધુનિક સર્જકો કદર્યને આલેખે.ને આખરે તો માનવ્યનો મહિમા જ સ્થાપવા માગે છે પણ દૂર રહીને જોનારને એ ન દેખાય–માંહી પડે તે.જ મહાસુખ માણી શકે. આમ છતાં વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ ચર્ચા માટેનું ક્ષેત્ર બંધ કરી દીધું નથી એટલી સારી વાત છે : ‘મારા નિદાન અને વિવરણમાં ભૂલ હોય તો તેની તત્ત્વનિષ્ઠ ચર્ચા ભલે થાય.’ (૭૧) આપણે આશા રાખીએ કે ગૂજરાતી ભાષામાં આધુનિક કવિતાની ચર્ચાવિચારણા થાય તે આ વિવેચક વાંચશે.

અગાઉ આપણે જોઈ ગયા કે ટેકનિક, સંવિધાનને તેઓ ક્રોચેની જેમ વધારાનાં ઉપકરણો માને છે, બહુ બહુ તો વક્તવ્યને અસરકારક બનાવતાં સાધન માને છે. આંતર ઉપાદાન અથવા કશાક રહસ્યને તેઓ વધુ મહત્ત્વ આપે છે પરંતુ રહસ્યને મહત્ત્વ આપનાર ગમે તે વિવેચકે પણ રૂપરચનાને આખરે મહત્ત્વ આપવું પડે છે. એટલે ઉમાશંકર જોષી પુરસ્કૃત ભૂમિકા પર છેવટે તો તેઓ પણ આવી ચઢે છે : ‘શબ્દોમાં તે (અનુભવ) બરાબર ઊતરી રહે ત્યારે જ તેને મૂળ અનુભવમાં શું રહસ્ય છુપાયેલું હતું તે સમજાય છે. કવિ શબ્દમાં પોતાનો ભાવ ઉતારે છે, એનો અર્થ એ કે શબ્દની શક્તિ જેમાં ઉત્તમ રીતે જળવાય વા ઊતરે એવા શબ્દ સ્વરૂપમાં–શબ્દોના આકારમાં તે ભાવને એ ઉતારે છે...’ (૬૦) આ રીતે જોઈશું તો ટેકનિક માત્ર બાહ્ય આવિષ્કાર બની જાય છે. ઉપરોક્ત વિધાનમાં એક શક્યતાનો વિચાર કરવામાં આવ્યો નથી. સર્જકને, ગમે તે નિમિત્તે અનુભવ થયો હોય પણ જ્યારે એ અનુભવને શબ્દસ્થ કરવા જાય ત્યારે પ્રક્રિયામાંથી પસાર થવાને કારણે એ અનુભવમાં પરિવર્તન આવે છે, પછી કવિને થયેલા અનુભવ અને કૃતિમાં આલેખાયેલા અનુભવ વચ્ચે આપણે સમીકરણ માંડી શકતા નથી. પરંતુ વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી આવી શક્યતા સ્વીકારવા માગતા નથી. સંસ્કૃત આલંકારિકોએ પણ આ શક્યતા સ્વીકારી છે.. સર્જનપ્રક્રિયાની વિગતે ચર્ચા કરનાર મરે ક્રેઇગર અને જ્યોર્જ વ્હેલી તો રૂપાંતર પામ્યા વિના અનુભૂતિ કાવ્યમાં શબ્દસ્થ થતી જ નથી એવા નિષ્કર્ષ પર આવે છે.

૨૦ એતદ્ જુન ૮૦

છે તે મનુષ્યનું – મનુષ્ય તરીકેના અસ્તિત્વનું – ગૌરવ કરાવે છે. આ સાહિત્યની ભાષાના ગૂઢ પ્રશ્નોમાં સૌથી ગૂઢ પ્રશ્ન અનુવાદને કારણે ઊભો થાય છે. આટલું કહી સ્ટાયનર એક એવું વિધાન ટાંકે છે કે 'અનુવાદનો સિદ્ધાંત એ પ્રાયોગિક ભાષાવિજ્ઞાનનો વિષય નથી.' એક નકારાત્મક હકીકત તરીકે કરેલું આ વિધાન યોગ્ય નથી લાગતું. 'ભાષાનુવાદ એ પ્રાયોગિક ભાષાવિજ્ઞાન છે' એવું જ્યાં ભાષાવિજ્ઞાન કોઈને કહેતું ન હોય તો ત્યાં સુધી આવા નકારનો કોઈ અર્થ નથી. સાથે જ ભાષાનુવાદના સિદ્ધાંત માટે – એનું કોઈ સ્વરૂપ હજી નક્કી થયું નથી – ભાષાવિજ્ઞાનનું જ્ઞાન હોવું જરૂરી હોય એ વાતનો અસ્વીકાર પણ ન કરાય ! પુસ્તકના 'લેંગ્વેજ એન્ડ ગ્નોસિસ' નામના પ્રકરણમાં એમણે એક જબરો વિવાદાસ્પદ મુદ્દો ઊભો કર્યો છે. આ મુદ્દો આજના ભાષાવિજ્ઞાનીઓના બધી ભાષાઓમાં રહેલી સમાન તત્ત્વની વૈશ્વિકતાના સ્વીકારની વિરુદ્ધમાં છે[1]

આ વૈશ્વિકતાના સિદ્ધાંતનો સ્ટાયનર શી રીતે રદિયો આપે છે તે આપણે જોઈએ. ચોમ્સ્કી માને છે કે બધી મહત્ત્વની ભાષાઓમાં કશુંક સામાન્ય તત્ત્વ રહેલું છે. મનુષ્ય એક વિશિષ્ટ જાતિ, એની ભાષાશક્તિને કારણે, બને છે. આ શક્તિ સર્વ મનુષ્યોને, વિશ્વના કોઈ પણ ખૂણામાં, કોઈ પણ સમાજમાં, કોઈ પણ જાતિમાં સરખી રીતે પ્રાપ્ત છે. આ હકીકત ઉપર ચોમ્સ્કી ભાર મૂકે છે. કારણ એઓ માને છે કે ભાષા એ મનુષ્યની જન્મજાત શક્તિ છે (ઇનનેયટ નેચર હાયપોથિસિસ). ચોમ્સ્કી કહેવા માંગે છે કે મનુષ્યભાષાની

---

૧ 'અનુવાદ' કે 'ભાષાંતર' જેવા અપૂરતા ગુજરાતી શબ્દો 'ટ્રાન્સલેશન' માટે વાપરવા યોગ્ય તો નથી જ. 'અનુવાદ' શબ્દ 'એકવાર કહેવાયું હોય તેને ફરીથી, પાછળથી કહેવું' એવો અર્થ નિષ્પન્ન કરે અને 'ભાષાંતર' એક ભાષામાંથી બીજી ભાષામાં જવાની પ્રક્રિયાનો નિર્દેશ કરે છે. પરંતુ અંગ્રેજી શબ્દની અતિ મહત્ત્વની અર્થછાયાઓ આ શબ્દો વડે રજૂ થતી નથી. અંગ્રેજી શબ્દ 'ટ્રાન્સલેશન' એટલે, ગ્રહણ કરવું, આત્મસાત્ કરવું, બીજી રીતે કહેવું, બીજી રીતે અર્થઘટન કરવું, ભૂતકાળમાં કહેવાયેલું આજના કાળને યોગ્ય બનાવી ફરીથી કહેવું વગેરે. આપણા ગુજરાતી શબ્દો તો એટલા મર્યાદિત અને એની મૂળ અર્થછાયાને છેદી નાંખનારા છે કે એ શબ્દો વાપર્યાથી આખા પુસ્તકમાં સ્ટાયનરને જે વિવક્ષિત છે તે આપણા શબ્દોએ બતાવેલા અર્થવિસ્તારને લાગુ પડે જ નહિ ! 'ટ્રાન્સલેશન' શબ્દનું પણ ટ્રાન્સલેશન આપણે કરી શક્યા નથી !

અખૂટ સર્જનશક્તિ એના મગજના ગ્રહણાત્મક પાસામાં–કોમ્પીટન્સમાં રહેલી હોવી જોઈએ અને તેને કારણે જ તે અગણિત વાક્યો નિષ્પન્ન કરી શકી છે. ચોમ્સ્કીનો મૂળ હેતુ આ શક્તિ ઉપર પ્રકાશ પાડવાનો છે આથી એમની 'જન્મજાત શક્તિ' અંગેની ઉપપત્તિને અનુરૂપ એમણે વ્યાકરણનું મોડેલ આપવા પ્રયત્ન કર્યો. જન્મજાતપણું અને વૈશ્વિકતા સ્વીકારતી ઉપપત્તિઓ રજૂ કરી એને અનુરૂપ મોડેલ તૈયાર કરવામાં નિરૂપણપદ્ધતિ પણ સિદ્ધાંતને સમાંતર રહે તે જોવાનો પ્રયત્ન કર્યો એટલું તો સ્વીકારવું જ પડે. સર્વ મનુષ્યમાં સમાન કશુંક છે એવું જો એ માનતા હોય તો એ માન્યતા તદ્દન અતાર્કિક તુક્કો નથી પણ તેને આધુનિક જીવવિજ્ઞાનના પુરાવાઓનું સમર્થન મળેલું છે. ચોમ્સ્કીએ આ પ્રયત્નોની સાથે જ 'મનુષ્ય મન' ઉપર ભાર મૂક્યો અને પરિણામે 'સાયકોલિંગ્વિસ્ટિક્સ', 'સિમેન્ટિક્સ', 'સામાજિક ભાષા-વિજ્ઞાન' જેવી શાખાઓ વિકસી. આ સામાજિક ભાષાવિજ્ઞાનીઓએ સમાજ-વિજ્ઞાન અને નૃવંશશાસ્ત્રના કેટલાંક અવલોકનો સ્વીકાર્યાં. વ્હોર્ફ–સાપીરના સમયથી ચાલી આવેલા કેટલાક સિદ્ધાંતોનું પુનઃસમર્થન કર્યું. ચોમ્સ્કીના વ્યાકરણના મોડેલની નિષ્ફળતાનું કારણ શોધવા જતાં આ નવી શાખાએ દરેક સમાજમાં દેખાતા વિભાવનાત્મક વૈવિધ્ય ઉપર ભાર મૂક્યો. ૧૯૬૫ પછીના ભાષાવિજ્ઞાનના વિકાસનો આ તબક્કો છે. લેબોવ અને ડેલ હાયમસ જેવા સામાજિક ભાષાવિજ્ઞાનીઓનો આમાં જબરો ફાળો છે. સ્ટાયનર અને થોડાં ભાષાવિજ્ઞાનીઓ ભાષાવિજ્ઞાનના વિકાસનું વસ્તુલક્ષી ચિત્ર ઊભું કરી શક્યા નથી. હું માનું છું કે ભાષાવિજ્ઞાનના વિકસતા પ્રવાહો છેલ્લાં ૨૫ વર્ષમાં એટલી ઝડપથી બદલાતા રહ્યા છે કે એટલા ટૂંકા ગાળાનો એક 'ઇતિહાસ' બની જાય. આ ઇતિહાસને તટસ્થપણે નિષ્પક્ષપાતપણે જોવો એ દરેક ભાષા-વિજ્ઞાનના અભ્યાસીની ફરજ છે. આથી આ સંદર્ભમાં હું કેટલાક વિચારો રજૂ કરું છું. પછી ફરીથી સ્ટાયનરના વિચારો જોઈશું.

ચોમ્સ્કીના સમગ્ર પરિશ્રમનો મૂળ હેતુ તો મનુષ્યની ભાષાશક્તિ, એના મનમાં રહેલી ગૂઢ સૂઝ, એની અનિષિદ્ધ રીતે વાક્યો નિષ્પન્ન કરવાની શક્તિને સમાંતર વ્યાકરણનું મોડેલ આપવાનો અને સાથે ભાષાવિજ્ઞાનને એક ઉદાત્ત વૈજ્ઞાનિક શિસ્તના સ્તર ઉપર લાવીને મૂકવાનો હતો. એક જ ક્ષણમાં એટલું તો કોઈને પણ માન્ય થાય કે વૈજ્ઞાનિકતાની જરૂરિયાત પૂરી પાડવા રૂપબદ્ધતા વ્યાકરણના મોડેલમાં લાવવી પડે. સાથે જ વૈજ્ઞાનિક વિષયની સામગ્રીમાંથી બને તેટલી સંદિગ્ધતા દૂર કરવી પડે. આ બધાંને કારણે ચોમ્સ્કી ભાષાનું

આદર્શીકરણ (આયડિયલાયઝેશન) કરીને જ પોતાની સામગ્રી તરીકે લે છે. સમાજના દરેક સ્તર ઉપર જુદાં જુદાં કારણોસર (સામાજિક, ઐતિહાસિક, ધાર્મિક, વગેરે) પ્રકટતા ભાષાના વૈવિધ્યને આવા વ્યાકરણની સામગ્રી તરીકે સ્વીકારાય નહિ. એક રીતે જોઈએ તો ભાષાના જીવંત પાસાને એમણે સર્વથા બાદ રાખ્યું એટલે એમની સામગ્રી ઓપરેશનના ટેબલ ઉપર સૂતેલા 'ઈથરાયઝ્ડ' બેશુદ્ધ માનવશરીર જેવી બની! પરંતુ પાણિનિના વ્યાકરણમાંથી નિષ્પન્ન થતું સંસ્કૃત પણ આવું આદર્શીકરણનું જ પરિણામ હતું. પાણિનિએ જે પ્રકારનું 'ઓટોમેટન' (સ્વયં સંચાલિત તંત્ર) સેંકડો વર્ષો પૂર્વે આપ્યું તે ભાષાના આદર્શીકરણ વગર શક્ય ન જ હોય. આજે "પાણિનિના વ્યાકરણે જે સંસ્કૃત ભાષા વર્ણવી એ કયારે ય બોલાતી ભાષાનું સ્વરૂપ હશે ખરી?" એવી શંકા વ્યક્ત કરવી યોગ્ય હોય તો ય પાણિનિ કે એમની પૂર્વેના વૈયાકરણોએ જેટલાં વ્યાકરણો લખ્યાં તે બધાં જ, એક યા બીજા અર્થમાં, આદર્શીકૃત ભાષાનાં જ વર્ણન કરે છે. અને આજે પણ કોઈ સ્વરૂપનું વ્યાકરણ (શૈક્ષણિક કે સૈદ્ધાંતિક) લખવું હોય, તો ભાષાની એક સ્થિતિનું જ વર્ણન કરવું પડે, ભાષાનું આદર્શીકરણ કર્યા વિના કેમ આગળ વધાય? વૈજ્ઞાનિકતા અને વ્યાકરણ સાથે રાખવાં પડે. સમાજના સ્તર ઉપર પ્રસરતા બધાં જ વાણીપ્રવાહો વ્યાકરણની સામગ્રી બને એમ કહેવું વાહિયાત છે.

આ કહ્યું એનો અર્થ એવો નહિ કે ચોમ્સ્કીના આદર્શીકરણને બચાવની જરૂર હતી. પરંતુ સામાજિક ભાષાવિજ્ઞાનીઓ અને ચોમ્સ્કીની પ્રવૃત્તિઓના હેતુ તદ્દન જુદા છે તે બતાવવાની જરૂર છે જ. કોઈ ઊંડા અભ્યાસની પ્રવૃત્તિના આંતરિક પ્રવાહ તરીકે ઉપપત્તિઓ / સિદ્ધાંતો અસ્તિત્વમાં આવે, નિરૂપણપદ્ધતિ તેમાંથી કેટલુંક નિષ્ફળ પુરવાર કરે અથવા તો નિરૂપણપદ્ધતિ નિષ્ફળ પુરવાર થાય એ બધું સ્વાભાવિક છે. ચોમ્સ્કીની કેટલીક નિષ્ફળતાઓને કારણે ભાષા-વિજ્ઞાનના ક્ષેત્રમાં ૧૯૬૫ પછી થોડીક ગૂંચવણો ઊભી થઈ. માનસિક સજ્જતા-વાળા એમના અનુયાયીઓને એટલું સમજતા વાર ન લાગી કે ચોમ્સ્કીને જે વિવક્ષિત છે તેવું 'જનરેટીવ' વ્યાકરણ એ સહજ રીતે પ્રાપ્ય વસ્તુ નથી. ભાષાવિજ્ઞાનીઓ આથી એક સંગઠિત પ્રવૃત્તિ કરવાનું છોડી જુદી જુદી શાખાઓ તરફ દોરાયા.

છતાં ચોમ્સ્કીના કેટલાક, નિર્વિવાદ રીતે સ્વીકારાએલા, વિચારોને મહત્ત્વના પ્રદાન તરીકે ગણવા પડે.

૧. મનુષ્યની ભાષાશક્તિ જન્મજાત છે, એની ગ્રહણાત્મક શક્તિનો અભ્યાસ એ આજના એપિસ્ટેમોલોજીકલ અભ્યાસનો મુખ્ય વિષય બની જાય છે.

૨. મનુષ્યમાં ભાષા માટેની સૂઝ અંતર્ગત રીતે રહેલી છે તેથી મનુષ્ય બાળક ભાષા આત્મસાત્ કરી શકે છે.

૩. બાળકની ભાષાપ્રાપ્તિનું ખરું મોડેલ આપી શકાય તો 'જનરેટીવ' વ્યાકરણનું મોડેલ પણ આપી શકાય.

આ પ્રદાનોમાંથી મેં વૈશ્વિકતાને બાતલ રાખી છે કારણ એને કારણે ઘણા વાદ સર્જાયા છે. જો કે હું તો એમ માનું છું કે સૈદ્ધાંતિક વ્યાકરણની વિભાવનાઓ અને સામાજિક ભાષાવિજ્ઞાનના દૃષ્ટિકોણ જુદા હોય અને જે લોકો સામાજિક વિજ્ઞાનથી પ્રભાવિત થઈ સૈદ્ધાંતિક વ્યાકરણના 'આદર્શીકરણ' અને વૈશ્વિકતાને તદ્દન ફેંકી દે તે સાચા ભાષાવિજ્ઞાનના અભ્યાસી નથી. સ્ટાયનરના વૈશ્વિકતાનાં વિરોધ માટેનાં કારણો સ્વીકાર્ય નથી લાગતા.

હવે એ 'વૈશ્વિકતા' પુરવાર કરવા માટે ભાષાવિજ્ઞાનીઓ શું કહે છે? ભાષાના બંધારણના કયા સ્તર ઉપર આવી વૈશ્વિકતા હોય? શા માટે હજી સુધી કોઈ ભાષાવિજ્ઞાનીએ "દુનિયામાં આટલી બધી ભાષાઓ કેમ છે?" એવો પ્રશ્ન પૂછી એનો જવાબ શોધવાનો પ્રયત્ન કર્યો નથી? જો બધી ભાષાઓમાં કશુંક 'સમાન તત્ત્વ' છે તો પછી આટલું બધું જુદાપણું ક્યાંથી? આવા અનેક પ્રશ્નો આખા પુસ્તક દરમ્યાન સ્ટાયનરે પૂછ્યા છે. આવા પ્રશ્નોનો કોઈ ટૂંકો જવાબ ન હોય. આપણે જોઈશું કે વૈશ્વિકતાને બે રીતે જોવી પડશે :

૧. ભાષાના પ્રાપ્ત-મૂર્ત રૂપ (પરફોર્મન્સ) અને મનમાં સંગૃહીત અમૂર્તરૂપ (કોમ્પિટન્સ) વચ્ચેની કડીઓ બતાવવા વ્યાકરણના જુદા જુદા સ્તરો ચોમ્સ્કીના મોડેલે આપ્યા. પ્રાપ્ત રૂપ-સરફેસ સ્ટ્રક્ચર-અને અમૂર્તરૂપ ડીપસ્ટ્રક્ચર-એમ બે છેડા એમણે સૂચવ્યા. આ 'ડીપ સ્ટ્રક્ચર' સાથે વૈશ્વિકતા જોડવા જતાં ચોમ્સ્કી ભૂલ્યા. એમની નિરૂપણપદ્ધતિની આ નિષ્ફળતા તો દેખીતી છે અને હકીકત બની ગઈ છે.

૨. પણ ચોમ્સ્કીને મનુષ્યભાષાની 'જનરેટીવનેયસ'ને કારણે જે વૈશ્વિકતા વિવક્ષિત છે તે તો (હજી અભ્યાસનો વિષય હોવા છતાં) આપણે માન્ય રાખવા પ્રેરાઈએ. સામાજિક-ભાષાવિજ્ઞાનીઓ અને સ્ટાયનર આ બન્ને

આદિમ આવેગોમાં રાચતી આધુનિક ગૂજરાતી કવિઓની કવિતાનો ‘ અનુલ્લેખેન મારણમ્ ’ દ્વારા સંહાર કરવો ! આ સ્વસ્થ અને સૌમ્ય વિવેચક પશ્ચિમમુખી સહૃદયોને ‘ મત્સરી અને દુર્વિદગ્ધ ’ ની ગાળ પણ દઈ શકે છે.

આ બધાનું કારણ આધુનિક કળા સામેનો તેમનો ઉઘાડો તિરસ્કાર છે. અર્વાચીન કલાની દિશા તેમને ઊંધી લાગી છે. કવિએ સામાજિક, ધાર્મિક કે નૈતિક સહેતુકતાનું બંધન સ્વીકાર્યું નહીં એની સામે તેમને રોષ છે. પણ આપણા યુગસંદર્ભને તેમણે લક્ષમાં લીધો નથી. શા માટે કવિએ આવાં બંધન ફગાવી દીધાં તેની મીમાંસા કરવાનું તેમણે ટાળ્યું છે. સમૂહમાધ્યમો, રાજકારણ, ટેકનોલોજી–વિજ્ઞાને આપણા સ્વત્વને કેવી રીતે હણ્યું તેનો વિચાર કરવાનો તેમની પાસે સમય નથી. અને છતાં તેઓ ઉપદેશ તો આપે છે : ‘ કવિની પ્રણાલિકાપરાયણ કાવ્યપ્રવૃત્તિ અવલોકવી અવશ્ય, પણ અવલોકનની સમગ્રતા માટે જ નહિ, કવિ પ્રતિભાની સર્જકતા અને વિલક્ષણતાનો કયાસ કાઢવા માટે રુચિતંત્રને આઘાત આપતાં કાવ્યોનું સમતાથી પરિશીલન અપરિહાર્ય છે. ’ ( ૨૨૬ ) મૂળ પ્રશ્ન તો એ છે કે એવાં કાવ્યોનું પરિશીલન તેમણે કેટલું કર્યું, તેઓ તો પોતાના ‘ હૃદયની ટેવોને જે કવિતા અનુકૂળ લાગે તે સારી ન લાગે તે નઠારી ’* એમ માનીને જ આગળ ચાલે છે. તેમની રુચિ પ્રશિષ્ટ કૃતિઓના વાચનથી ઘડાયેલી હશે પણ આધુનિક, નીવડેલી કૃતિઓને તેમણે આઘાત રાખી લાગે છે. દરેક નીવડેલી રચના ભૂતકાળની કૃતિઓનાં નવાં અર્થઘટન શકય બનાવતી હોય છે અને સાથે સાથે એ કૃતિઓની નવી વ્યવસ્થા ઉપજાવી આપતી હોય છે એવો એલિયટપુરસ્કૃત મત કદાચ તેમને માન્ય નથી. અહીં તેમની સમગ્ર વિવેચનાના અનુસંધાનમાં એક પ્રશ્ન પૂછી શકાય. તેમણે પ્રશિષ્ટ ગ્રંથોના પરિશીલનનો આગ્રહ રાખ્યો; પણ વિવેચક તરીકે તેમણે કેટલી પ્રશિષ્ટ કૃતિઓનો આસ્વાદ કરાવ્યો, જો ન કરાવ્યો હોય તો કેમ ન કરાવ્યો ?

ભિન્ન ભિન્ન શૈલીઓ ધરાવતી સાહિત્યકૃતિઓના પરિશીલન વિના સાહિત્યનો સર્વાંગી અભ્યાસ શકય નથી. આધુનિક કવિતા વક્રોક્તિપ્રધાન છે, પ્રતીકપ્રધાન છે માટે એવી બધી વક્રોક્તિયુક્ત, પ્રતીકયુક્ત કવિતાને એક જ માપે વેતરી કાઢવાનું વલણ પણ ભયજનક છે. જે આધુનિક રચનાઓમાં કૃત્રિમતા છે તેમની સામેનો વાંધો તો સમજી શકાય પરંતુ જ્હોન ડન જેવા મેટાફિઝીકલ

---

* પ્રસ્તુત ગ્રન્થમાં આ અવતરણમાં વ્યક્ત થયેલ માન્યતાને સાહિત્ય–વિમુખ માનવામાં આવી છે.

પોએટ્સમાં પણ તેમણે 'ભાવ કે વિચારનો ચમત્કાર અમળાઈ અમળાઈને નિષ્પન્ન થાય' એવી ખામી (૬૩) જોઈ. ગૂજરાતી આધુનિક કવિતાના અપપ્રયોગોનાં મૂળમાં એલિયટની કવિતાને જવાબદાર લેખી હતી. એલિયટની કવિતાએ ડન, માર્વેલ જેવા ભૂતકાલીન કવિઓમાંથી પોષણ મેળવ્યું હતું માટે ડન જેવાની કવિતામાં જોવા મળતી દુર્બોધિતાની ખામી ઉશનસ્ જેવામાં પણ જુએ છે. ડનમાં જોવા મળતી દુર્બોધિતા ધ્વનિ, વ્યંજના સાથે સંકળાયેલી છે જ્યારે ઉશનસ્‌ની કવિતાની દુર્બોધિતા દુરાકૃષ્ટ અન્વયને કારણે છે. ડનની 'ધ કેનનાઇઝેશન'ની સમૃદ્ધ દુર્બોધિતાનું વિવરણ મરે ક્રેયગરે 'ન્યૂ એપોલોજીઝ ઓવ પોએટ્રી'માં અને ક્લીન્થ બ્રુકસે 'વેલ રોટ અર્ન'માં કર્યું છે તે જિજ્ઞાસુઓએ જોઈ લેવું. બાકી આવી રીતે ડન અને ઉશનસ્‌ને એક પંગતમાં બેસાડી ડનનું અપમાન કરવાથી સાહિત્યની કઇ સેવા થઈ?

'સાહિત્યસંસ્પર્શ'માં સ્થાન પામેલી સમીક્ષાઓ તરફ એક દૃષ્ટિપાત કરો. આવા મેધાવી, પ્રશિષ્ટ કૃતિઓના સેવનનો આગ્રહ રાખનાર વિવેચક શા માટે નબળી કૃતિઓની પ્રદક્ષિણા કર્યા કરે છે. માત્ર એ કૃતિઓમાં પોચીપોચી કૃત્રિમ ભાવનાઓ છે એટલા માટે? જો એવું હોય તો તો તેઓ કૃતિમાં આલેખાયેલા જગતને પણ બાજુએ મૂકીને માત્ર પોતાની જાતને વાંચતા હોવા જોઇએ. તેમણે પસંદ કરેલાં સર્જકો આ રહ્યા – જોષીપુરા, ચીમનલાલ વ્યાસ, દેવજી મોઢા, બેટાઈ, દેશળજી પરમાર, નરસિંહભાઈ પટેલ, જયંત પાઠક, ગની દહીંવાળા, ફકીરમહંમદ મનસૂરી, ગોવિંદભાઈ પટેલ, ભાનુશંકર વ્યાસ. આમાંથી બેએક અપવાદને બાદ કરતાં મોટા ભાગના કવિઓની પ્રતિભા સામાન્ય પ્રકારની છે. વિવેચનને હંફાવે તેવી કૃતિઓ તેમણે કદી પસંદ ન કરી, 'સરસ્વતીચંદ્ર' અને બ. ક. ઠા. ની કવિતાના અપવાદને બાદ કરતાં. તેમણે જે ધોરણોને કેન્દ્રમાં રાખીને આ સર્જકોની કૃતિઓને તપાસી છે તે જોઈશું તો આપણને નિરાશા થશે. મોટે ભાગે તો આ અવલોકનો પુરોવચનો છે, અને મૂલ્યાંકન કરવાનો આશય તેમની પાછળ નથી. જે રચનાઓમાં સૌન્દર્ય પદાર્થોની આસક્તિ હોય, ચિંતન કે પ્રેરક ભાવનાઓ હોય, પરમ તત્ત્વ પ્રત્યેની અભિમુખતા હોય તેવી કૃતિઓને તેમણે વધુ બિરદાવી છે. સર્જકની અનુભૂતિને મહત્ત્વ આપેલ હોવા છતાં, પ્રસંગોપાત્ત રૂપરચનાનું ગૌરવ કરેલ હોવા છતાં એ ધોરણો અનુસાર કૃતિઓની ચર્ચાવિચારણા તેમણે કરી નથી. માત્ર જયંત પાઠકના 'અંતરીક્ષ'ની ચર્ચા જ વ્યવસ્થિત રીતે કરી શકયા છે. આટલું ઓછું હોય તેમ આ ગ્રંથમાં દસ – બાર પંક્તિનાં અવલોકનો પણ સમાવ્યાં છે. પોતાનાં લખાણો પ્રત્યેના આવા મમત્વે ઘણા ગૂજરાતી વિવેચનગ્રંથોને

જાડા, મેદવાળા બનાવી આપ્યા છે. ઉમાશંકર જોશીએ વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી માટે લખ્યું હતું : 'નગદ વસ્તુ સિવાયનામાં એ હાથ નાખે તો તે કદાપિ સમજી ન શકાય.' (ક. સા. ૧૨૬) પણ અહીં નગદ સિવાયમાં જ મોટે ભાગે હાથ નખાયેલો લાગે છે.

આધુનિક સાહિત્યને માણવા માટે શું કરવું જોઇએ તેનો વ્યંગાત્મક ઉત્તર આપણને આપવામાં આવ્યો છે–'સમગ્ર રીતે જોતાં આનો અર્થ એ થયો કે નવી કવિતાના બધા ચિત્રવિચિત્ર પ્રવાહોને પ્રયત્નપૂર્વક અભિમુખ થવું અને તેમ કરવામાં આપણા કળા કે જીવનવિષયક સંભૃત સંસ્કારોનો તાત્કાલિક નિરોધ કરવો પડે તો કરવો.' (૭૦)

વિવેચનાને માનવતાવાદી અભિગમ અર્પવામાં સર્જકની અનુભૂતિ ઉપર ભાર મૂકવામાં વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીનો ફાળો મહત્ત્વનો છે એની ના નહીં. સંગ્રહના ઉત્તમ લેખો 'પ્રશિષ્ટ ગ્રંથો', 'ભારતીય સંસ્કૃતિનું ભાતીગળ તોરણ', 'અરૂઢ લયની કવિતા કલા' છે. સાહિત્ય અને સંસ્કૃતિને લગતા લેખો તેમની કલમે ઉત્તમ નીવડી શકે છે તેની આપણને પ્રતીતિ થાય છે. એ દિશામાં વધુ કામ કરવામાં આવ્યું હોત તો નિ:શંક ગૂજરાતી સાહિત્યને વિશેષ લાભ થાત. પણ વિવેચકની મોટા ભાગની શકિતઓ પૂર્વગ્રહયુકત દૃષ્ટિથી આધુનિક કળાનો વિરોધ કરવામાં ખરચાઈ ગઈ છે.

ગ્રન્થના છેલ્લા ભાગમાં કેટલાક સાહિત્યકારોનાં રેખાચિત્રો રસળતી કલમે આલેખાયાં છે. આમ છતાં આવાં રેખાચિત્રો વિગતે આલોચનાત્મક દૃષ્ટિએ લખાયાં હોત તો સારું થાત. આપણા વિવેચનની એક કુટેવ પણ અહીં નોંધવી જોઈએ. જો બીજા કોઈ વિવેચકે આવા સામાન્ય કક્ષાના લેખો લખ્યા હોત, ટચૂકડા પત્રો છપાવ્યા હોત તો એ તરફ ધ્યાન પણ આપ્યું ન હોત, પણ આ તો વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની પ્રસાદી એમ માની મનાવીને હમેશાં તેનું ગૌરવ કરવામાં આવ્યું. જીવનના અન્ય વ્યવહારોમાં જેવી રીતે ખોટાં મૂલ્યો સામે આપણે ભ્રુકૂટિભંગ કરીએ છીએ તેવી રીતે સાહિત્ય જગતમાં પણ ખોટાં, ભ્રામક મૂલ્યો–પછી તે ગમે તેવા શ્રેષ્ઠ પાસેથી આવતાં હોય–નો વિરોધ પ્રામાણિક બનીને કરવો જ જોઇએ.

ગ્રન્થમાં કાપકૂપ કરવાની અનિવાર્યતા હતી. સંદેશાઓ પત્રો, ટાંચણોનો સમાવેશ કરવાથી કોઈ ખાસ પ્રયોજન સર્યું નથી. જે બે અક્ષર પાડયા તેને પણ બે પૂંઠાની વચ્ચે મૂકવાનો અધિકાર પ્રથમ પંકિતના વિવેચકને પ્રાપ્ત થઈ જતો નથી. અન્તે માત્ર એટલું જ નોંધીએ કે સાહિત્યની સાધનામાં પક્ષિલ માનસ કયારેય ઉપયોગી નીવડી નહિ શકે. ઉદાર રુચિ જ સાહિત્યતત્વની સમજને ખિલવી શકે.

૨૦–૬–૮૦

## સ્ટાયનર, ભાષાવિજ્ઞાન અને ભાષાંતર / ભારતી મોદી

ભાષા અને અનુવાદના ઘણાં પાસાંઓ ચર્ચી અનુવાદને લગતી વિશદ વિચારણા રજૂ કરતું સ્ટાયનરનું પ્રસિદ્ધ પુસ્તક 'આફ્ટર બેબલ' ૧૯૭૫માં બહાર પડયું. સ્ટાયનર એક ફિલસૂફ-વિચારક હોવા ઉપરાંત સાહિત્ય, ઇતિહાસ તર્કશાસ્ત્ર, ભાષાવિજ્ઞાન, સમાજવિજ્ઞાન, રાજનીતિશાસ્ત્ર-આ વિષયોના પણ પૂરતા તજજ્ઞ છે. ભાષા-અનુવાદના પ્રશ્નોને એને માટે અનિવાર્ય એવા વિસ્તૃત ફલક પર મૂકી એમણે અનુવાદને જોવાસમજવાની એક નવી દૃષ્ટિ આપી છે. 'અનુવાદ' એ કેટલી સંકુલ, કેટલી ગૂઢ, કેટલી ગહન, કેટલી મુશ્કેલ પ્રક્રિયા છે એનો ખ્યાલ આટલી સારી રીતે કોઈ પુસ્તકે આપ્યો નથી. આખાય પુસ્તકના વાચન દરમ્યાન દેખાતા સૂક્ષ્મ સૂઝવાળા વિચારો એમના પુસ્તકને એક આગવું સ્થાન આપે છે. પરંતુ અહીં એમના અનુવાદ ઉપરના વિચારો અને સિદ્ધાંતોની ચર્ચા કરવાનો હેતુ નથી. અહીં તો 'અનુવાદ શું છે?' એ સમજાવવાની પ્રક્રિયાના સંદર્ભમાં આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાનના કેટલાક મતોને કેવી રીતે મૂલવ્યા છે તે તપાસવાનો હેતુ છે.

કમનસીબે સ્ટાયનર ભાષાવિજ્ઞાનને એમના વિષયોના સંદર્ભમાં જ મૂલવતા હોય છે: કાં તો સર્જનાત્મક સાહિત્યની સર્જનપ્રક્રિયાના સંદર્ભમાં અને કાં તો અનુવાદ જેવી જટિલ પ્રક્રિયાના સંદર્ભમાં, અને તેથી તેઓ ભાષાવિજ્ઞાનની સિદ્ધિઓને સરખી રીતે મૂલવી શકતા નથી, એને કેવો અન્યાય કરી બેસે છે તેની ચર્ચા કરીશું. ભાષાની શક્તિની પ્રશંસા કરતાં એ કહે છે કે ભાષામાં એટલી બધી અપ્રકટ શકયતાઓ રહેલી છે કે વર્ષોથી એને મનુષ્ય વાપરતો આવ્યો હોવા છતાં આ શકયતાઓ વધતી જ રહે છે. ભાષાનું દરેક પ્રકટીકરણ મનુષ્ય માટે નવું જગત નિર્માણ કરે છે. મનુષ્યે ભાષાની સર્જન-ક્ષમતા સાથે પોતાની વૈયક્તિક સર્જનશક્તિ ભેગી કરી જે સાહિત્ય જન્માવ્યું

જાતની વૈશ્વિકતા જુદી તારવી શકયા નથી, અને ભાષાઓના વૈવિધ્ય તથા અનેકત્વને વૈશ્વિકતાની સામે રજૂ કરે છે. મનુષ્યભાષાઓનો જેટલો ઇતિહાસ આપણી પાસે મોજુદ છે તેના ઉપરથી એટલું તો કહેવાય કે ભાષાઓ કોઈ અગાઉથી નિશ્ચિત કરેલા સ્વરૂપે જન્મતી, વિકસતી કે મરતી હોતી નથી. જેટલી અનિશ્ચિતતા મનુષ્યજીવનમાં છે તેટલી જ અનિશ્ચિતતા ભાષાઓના જીવનમાં છે. ઝાક મોનોએ પોતાના પુસ્તક 'ચાન્સ એન્ડ નેસેસિટી'માં ટાંકેલું ડેમોક્રિટસનું વાકય અહીં ટાંકવાનું મન થાય છે કે 'આ પૃથ્વી ઉપર જેનું જેનું અસ્તિત્વ છે તે બધું જ કોઈ પ્રકારની જરૂરિયાત અને યોગાનુયોગને કારણે જન્મ્યું છે.' સ્ટાયનરના પ્રશ્નોના જવાબમાં મનુષ્યભાષાના ઉદ્‌ગમથી શરૂ કરીએ તો એવું માનવું પડે એમ છે કે પ્રાચીનકાળમાં પણ પ્રાણીજીવો પાસે એકબીજા સાથેના વ્યવહાર માટે કોઈ ચિહ્નવ્યવસ્થા જેવું હતું. સંભવ છે કે આ ચિહ્નવ્યવસ્થા–'સિમ્બોલિક સિસ્ટમ'–મનુષ્યજાતિના ઉદ્‌ભવકાળ સુધી વધારે સંકુલ અને સમૃદ્ધ બની. મનુષ્ય–મગજના વિશિષ્ટ અને વિશેષ વિકાસવાળા જ્ઞાનતંતુઓ એના અદ્વિતીય વ્યવહારવર્તન સાથે ઘનિષ્ઠ રીતે સમાંતર રહે છે. અનેક નવી અપ્રકટ શકયતાઓવાળું આ વ્યવહારતંત્ર મનુષ્યજાતિને મળેલું વરદાન છે, અને જીવવિજ્ઞાનીઓની ભાષામાં કહીએ તો, આ શક્તિને કારણે મનુષ્ય જાતિનું ભવિષ્ય એક આકાર લે એવું બન્યું. કારણ આ શક્તિ જ એક પ્રકારના 'સિલેક્ટીવ–પ્રેશર'ને કારણે જન્મી અને આવા જીવવૈજ્ઞાનિક 'સિલેકટીવ પ્રેશર'ને કારણે મનુષ્યજાતિના વિકાસમાં નોંધપાત્ર પ્રગતિ ચાલુ રહી. આજનો મનુષ્ય એ વિકાસ કરતું 'સિમ્બાયોસિસ' (Symbiosis) છે. મનુષ્યનો એવડો વિકાસ થયો : શારીરિક અને અવધારણાત્મક (Physical and ideational) એની આ વિચારાત્મક શક્તિને કારણે એ બળવાન બન્યો. એની આસપાસની સૃષ્ટિ ઉપર અને બીજાં પ્રાણીજીવો ઉપર એ કાબૂ મેળવવા લાગ્યો. એનો મોટો દુશ્મન હવે મનુષ્ય જ રહ્યો. અને તેવી સ્થિતિની સાથે વર્ગો, ટોળીઓ, જેવા વિભાજન અને સ્વપણા–જુદાપણાનું ભાન શરૂ થયું હોય, જીવવૈજ્ઞાનિક 'સિલેક્શનલ પ્રેશરોને કારણે વિકસેલી બુદ્ધિ, કલ્પનાશક્તિ, ઇચ્છા, આકાંક્ષા વ.ની સાથે આક્રમકતા પ્રવેશી હોય, જીવવિજ્ઞાનીઓ માટે તો મનુષ્યની

કલ્પનાનો વિકાસ એ અતિશય રસનો વિષય છે. આ કલ્પનાશક્તિનો વિકાસ-ઈવોલ્યુશન–થાય અને એમાં પણ 'સિલેક્શનલ પ્રેશર'[2] ભાગ ભજવે. આવા દબાણનો બે સ્તર ઉપર વ્યવહાર થાય. એક તો મનુષ્ય–મનમાં અમૂર્ત રૂપે અને અને બીજો મૂર્ત રૂપે. પ્રત્યક્ષીકરણના સ્તર ઉપર મનુષ્યવર્તનમાં થતા ફેરફાર ઉપર એનાં કલ્પનોની કિંમતનો આધાર રહે. અમુક પ્રકારનું વર્તન અમુક સમૂહ કે ટોળીનું લક્ષણ બને. જ્યારે આવા સમૂહો અમુક કલ્પના, જ્ઞાનાત્મક ગુણાત્મક શક્તિ શું છે તે શોધવા જતાં સ્વીકારેલી વૈશ્વિકતા ચકાસવી તે સહેલી વાત નથી. 'Global Rules' અને 'Language Universals' જેવી કેટલીક સંજ્ઞાઓની નિષ્ફળતા તરફ અંગુલિનિર્દેશ કરવો સહેલો છે. એટલેથી જ પાછા ફરી વૈશ્વિકતાનો અસ્વીકાર કરવો એ એનાથીય સહેલું છે. પરંતુ એક એપિસ્ટેમોલોજિકલ પ્રશ્નના અમૂર્ત પાસાની ખોજ અઘરી વસ્તુ છે. ચોમ્સ્કીને વૈશ્વિકતા વિવક્ષિત છે તે એમ સહેલાઈથી અમાન્ય ઠરાવાય નહિ.

એક બીજો ખૂંચે એવો મુદ્દો સ્ટાયનરે મૂકયો છે : 'ભાષાનું વિજ્ઞાન હોઈ શકે ખરું ?' એમનું કહેવું છે કે "વિજ્ઞાનની વિભાવના અતિશય ચોકસાઈ ઉપર મંડાએલી હોય. ભાષા જેવી ઈન્દ્રિયગ્રાહ્ય જ્ઞાનની સામગ્રી હોય ત્યાં વૈજ્ઞાનિકતાનું નિર્ણાયક લક્ષણ કયું ગણવું ? ભાષાની વાત કરવા બીજી ભાષા ઊભી કરવી એટલે પોતાની ચેતનાની બહાર જઈને બોલવા જેવી વાત થઈ.' સ્ટાયનરની આ ટીકા નાનીસૂની ચર્ચાનો વિષય નથી. એક રીતે જોતાં સ્ટાયનરને સાચા કહેવા પડે (એમણે એમનો આ મત એમના પુસ્તક 'એક્સ્ટ્રાટેરિટોરિયલ' માં પણ રજૂ કર્યો છે) પરંતુ બીજી રીતે વિચારતાં એપિસ્ટેમોલોજીના સંદર્ભમાં એક વિરોધાભાસ એમણે ઊભો કર્યો છે. કોઈ પણ વિષયનું ચોક્કસ જ્ઞાન અસંદિગ્ધતાની અપેક્ષા રાખે. આવા પ્રયત્નને ગંભીર અભ્યાસનું રૂપ મળે માટે કેટલીક વિજ્ઞાનની અપેક્ષાઓ સંતોષવી પડે. આથી ભાષાના અભ્યાસના એવા પ્રયત્નને વિજ્ઞાન કહીએ તો ખોટું નથી જ. ભાષાના વ્યવસ્થિત અભ્યાસને વિજ્ઞાનની ચોકસાઈ જ પરવડે, કલાનું આત્મલક્ષીપણું નહિ. નવાઈની વાત તો એ છે કે ભાષાવિજ્ઞાનની વૈજ્ઞાનિકતાથી લલચાઈને જ

---

૨ 'સિલેક્શનલ પ્રેશર' એટલે જીવવૈજ્ઞાનિક રીતે અમુક જ જૈવિક લાક્ષણિકતાઓનું જોડાણ થઈ દરેક પ્રાણીજાતિઓનું નિર્માણ થવું અને તેવી રીતે 'સિલેક્ટ' થઈ જોડાયેલી લાક્ષણિકતાઓને કારણે દરેક પ્રાણી-જાતિના વ્યવહાર–વર્તન ઉપર વિશિષ્ટ જાતના દબાણનું નિર્માણ થવું.

એમના જેવાઓ સાહિત્યવિવેચનને ભાષાવિજ્ઞાનની મદદ લેવા કહે છે ! અને છતાં ભાષાનું વિજ્ઞાન હોય નહિ એમ માનવાનું !

હવે એમનો ભાષાવિજ્ઞાન સામેનો એક વધારે વાંધો જોઈએ. એમનું કહેવું છે કે

( ૧ ) ટ્રાન્સફોર્મેશન-જનરેટીવ વ્યાકરણે જે આંતરસૂઝ અને બોલાયેલી ભાષા વચ્ચે જુદા જુદા સ્તરો રજૂ કર્યા છે તે અનેકભાષી ભાષકના ભાષા-વ્યવહારની સમજણ આપતા નથી.

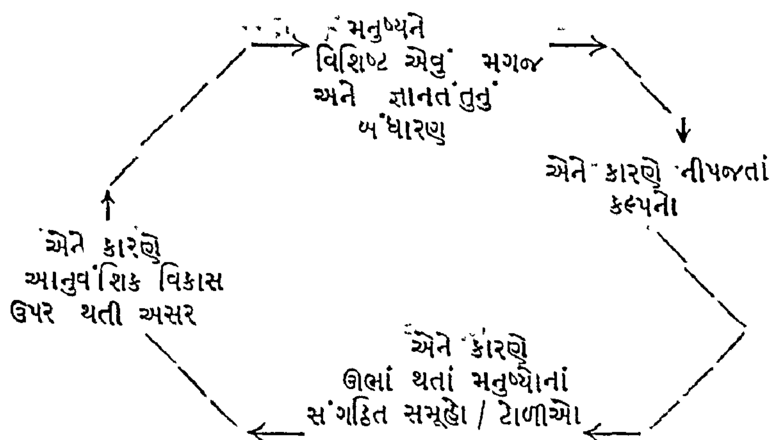
( ૨ ) બ્લૂમફીલ્ડ-હેરિસથી ચાલી આવેલું ભાષાવિજ્ઞાન માને છે કે ભાષાંના સાદાં વાક્યોનું રૂપગત પૃથક્કરણ ભાષાના સંકુલ બંધારણ ઉપર પ્રકાશ નાંખશે અને સ્ટાયનર કહે છે કે આ એક જાતનું ન્યૂનીકરણ ( રીડકશનનીઝમ ) છે.

આ બન્ને ફરિયાદો અને આગળ ચર્ચેલી ફરિયાદો, ખાસ તો ટ્રાન્સલેશનના સિદ્ધાંતના સંદર્ભમાં, કરાઈ છે.

અહીં સ્ટાયનરને યાદ દેવડાવવું પડે કે ' સાયકોલિંગ્વિસ્ટીક્સ ' હજી વિકસતું ક્ષેત્ર છે. અનેકભાષી ભાષકને ' કોમ્પિટન્સ ' થી ' પર્ફોર્મન્સ ' સુધી પહોંચાડતાં એ કેવી માનસિક પ્રક્રિયાઓમાંથી પસાર થતો હશે તે જેનો અભ્યાસ એ ભાષાવિજ્ઞાન સામે જ જબરદસ્ત પડકાર જેવો છે. એમનો 'રીડકશનીઝમ' નો આક્ષેપ તો માન્ય કરાય જ નહિ. ' એમ્પિરિકલ ' અભ્યાસથી શરૂ કરી કોઈ બંધારણ અંગેની અટકળ બાંધી અભ્યાસ આગળ વધારવો એમાં કશી નાનમ નથી. એ તો વિકસતા ક્રમમાં એક પગથિયું છે. એને ન્યૂનીકરણ કહેવું તે એવી ગતિનું અપમાન થાય છે.

સ્ટાયનરની આ બધી ફરિયાદોનું મૂળ એમના ટ્રાન્સલેશન એ કેવા પ્રકારની માનસિક પ્રક્રિયા છે તે શોધવાના અજંપામાં રહેલું છે. ટ્રાન્સલેશન એ ' એપ્લાયડ ભાષાવિજ્ઞાન ' નથી એ ખરું પણ સ્વીકાર્યાને કારણે સંગઠિત બને ત્યારે એ કલ્પન વધુ મજબૂત બને અને તેનું પ્રસારણ થાય, વધુ મનુષ્યો એ ટોળામાં દાખલ થાય. આવા પ્રસારણના બળનું પૃથક્કરણ કરી શકાય નહિ પરંતુ જે કલ્પનો સૌથી વધારે પ્રસર્યાં હોય તે ' મનુષ્ય શું ' ? એવા પ્રશ્નને સમજાવવામાં મદદરૂપ થઈ શકે. ઘણાં વર્ષો સુધી મનુષ્યનું ભવિષ્ય એ જે

સમૂહ કે ટોળાનો હોય તેની સાથે જોડાયેલું રહ્યું. પછી આવા સામાજિક બંધારણને લાંબા કાળ સુધી સંગઠિત કરી શકાય એવા કાયદાઓ દરેક સમૂહે બનાવ્યા. આવા સમૂહોનું મનુષ્ય ઉપર એટલું તો વર્ચસ્ રહ્યું કે એના ('જેનેટિક ઈવોલ્યુશન') આનુવંશિક વિકાસ ઉપર પણ એની અસર પડી હોય એમ જીવવિજ્ઞાનીઓ માનવા પ્રેરાય છે આમ અહીં એક વર્તુલ ઊભું થાય છે.




મનુષ્યના આવા વિકાસને કારણે–એના મગજના ઈવોલ્યુશનને કારણે–એનામાં એક પ્રકારની ખોજ માટેનો અજંપો જન્મ્યો (Need and urge for explanation) મનુષ્ય–અસ્તિત્વ શું છે તે સમજાવવાની જબરી ઇચ્છા જાગી અને આટલા બધાં મીથ, ધર્મો, ફિલસૂફી જન્મ્યાં. આટલાં વૈવિધ્યવાળાં સામાજિક જૂથો બીજાં કોઈ પ્રાણીજૂથોમાં નથી. કીડી, મધમાખી જેવા જીવોમાં જે સામાજિક જૂથો છે તે બધાં માત્ર આનુવંશિક કારણને લીધે છે. એમનું સામાજિક વર્તન સંપૂર્ણ તથા પૂર્વનિર્ણીત છે. જ્યારે મનુષ્યનું સામાજિક જૂથ એનાં કલ્પનોને કારણે નીપજ્યું હોવા છતાં એના કલ્પનોના સર્જકત્વને લીધે સમાજે સમાજે જુદું છે. કોઈ પ્રકારની સ્વાયત્તતાના ભોગ ન બનવું પડે માટે મનુષ્યએ એકત્વના ભોગે પણ આવું જુદા–પણું પાલવ્યું. આ જુદાપણાને સાચવવા એના (ideation 'આયડીએશન') કલ્પનોને સમાંતર રહેલો એનો ચિહ્નવ્યવહાર (ભાષા) મુખ્ય ભાગ ભજવે છે. કલ્પનોને ભાષા દ્વારા મૂર્ત કરતો મનુષ્ય સમાજે સમાજે જુદી ભાષા બોલે જ! સ્ટાયનરના મુખ્ય પ્રશ્નનો અત્માં જવાબ આવી જ જાય છે. ઝાક મોનોએ કહ્યું

કે "અગણિત વૈવિધ્યવાળી અનેક મનુષ્ય ભાષાઓના મૂળમાં એક સામાન્યરૂપ તત્ત્વ રહેલું છે જે જન્મજાત છે. કેટલાક ફિલસૂફો અને એન્થ્રોપોલોજીસ્ટોને" (હું અહીં આજના સામાજિક ભાષાવિજ્ઞાનીઓનો વર્ગ પણ ઉમેરીશ) "ચોમ્સ્કીના આવા મતથી આંચકો લાગે છે. એમને એ કાર્ટેઝીઅન તત્ત્વવિચારોનું પુનરાવર્તન લાગે છે. પરંતુ ચોમ્સ્કીના કહેવા પાછળના જીવ-વૈજ્ઞાનિક હેતુને લક્ષમાં લઈએ તો એ સૌથી સ્વાભાવિક નિર્ણય લાગે. એકવાર મનુષ્યના બાહ્ય 'કોર્ટિકલ' બંધારણના વિકાસ ઉપર એની ભાષાની અસર પહોંચે એટલું સ્વીકારીએ તો ઘણું ન સમજાયલું ઊકલી જાય."[૩] આમ સ્ટાયનરના વૈશ્વિકતાના વિરોધનો પણ અહીં જવાબ મળે.

આપણી આજની દુનિયામાં કેટલીક રાજનૈતિક દમનશાહીને કારણે ભાષાઓનું અ-કુદરતી મોત પણ નીપજી શકે છે—એ આજના મનુષ્યની કરુણ સ્થિતિ છે. એનો સમાજ રાજકારણનું પ્યાદું બને છે. એની ભાષાનું ખૂન થાય છે. (આપણે ત્યાં કોંકણી, મૈથિલી કચ્છી જેવી ભાષાઓને એવી જ રીતે કચડવાના પ્રયત્નો થઈ રહ્યા છે). ચોમ્સ્કીએ સાચું જ કહ્યું છે કે "આજના રાજનૈતિક દમનને લીધે 'ભાષા' એટલે વાણીની એક એવી સ્થિતિ કે જેમાં ભાષાને પોતાનાં નૌકાદળ, હવાઈ દળ વગેરે હોય!" (અર્થાત્ રાજકારણે નક્કી કરેલી ભાષા જ જીવે!) બાકી તો મનુષ્યની સ્વાભાવિક સ્થિતિમાં મનુષ્યના ભાષાકીય વિકાસની સાથે જ જુદા જુદા સમાજો અને ભાષાઓ અસ્તિત્વમાં આવ્યા કરે. પણ આજની રાજનૈતિક બળજબરીઓ ચાલુ રહે તો સેંકડો વર્ષો પછી કેટલી ભાષાઓ બાકી રહેશે અને કેટલી મૃત્યુ પામશે તે કહી શકાય નહિ. સ્ટાયનર જેવા જો તે કાળમાં હોય તો એમની રીત પ્રમાણે એમ પૂછશે કે "એક જ પ્રકારના કોમ્યુનિઝમમાં માનનારા દેશો એક જ ભાષા કેમ બોલે છે?" અને સ્ટાયનરની અપેક્ષા પ્રમાણે એવા પ્રશ્નનો જવાબ આપવા પણ ભાષાવિજ્ઞાનીઓએ તૈયાર રહેવું!

સ્ટાયનર સાપીર-વ્હોર્ફના વિચારો ઉપર ભાર મૂકી વૈશ્વિકતાનો વિરોધ કરવામાં આજના સામાજિક-ભાષાવિજ્ઞાનીઓની સાથે રહે છે. મેં આગળ કહ્યું તેમ આ બન્ને અભિગમો—ચોમ્સ્કીનો અને સામાજિક-ભાષાવિજ્ઞાનીઓનો—એક બીજાના પૂરક છે. બન્નેને એક બીજાની સામે મૂકવાથી આપણે સમગ્રપણે કશું જોઈ શકીએ નહિ અને આપણી દૃષ્ટિ મર્યાદિત બની જાય. સાપીર-વ્હોર્ફ

---

૩ ઝાક મોનો : 'ચાન્સ એન્ડ નેસેસિટી.'

માને છે કે "કોઈ પણ બે ભાષાઓ ક્યારે ય એટલા પ્રમાણમાં સરખી ન હોઈ શકે કે જેથી બે સમાજમાં રજૂ થતી વાસ્તવિકતાઓ સરખી બની જાય". તો આની સાથે આપણે એટલી જ મક્કમતાથી કહીએ કે "કોઈ પણ બે ભાષાઓ ક્યારે ય એટલા પ્રમાણમાં જુદી નથી હોતી કે એક ભાષાસમાજનો ભાષક બીજા ભાષાસમાજનો ભાષક ન બની શકે." આપણે સાથે એમ પણ ઉમેરીએ કે ભાષા અને એનો સમાજ આંતરિક રીતે જોડાયલા હોવાથી બે છૂટા ન જ પડે અને છતાં મનુષ્યની ભાષાગ્રહણ–શક્તિ (જે બધાં મનુષ્યોમાં સરખી છે) એવી છે કે એક ભાષક બીજા ભાષાસમાજની ભાષા આત્મસાત્ કરવા સમર્થ બની શકે છે. માનું છું કે આ રીતે વિચારતા સ્ટાયનરના વિચારો એક તરફી જ લાગે. ભાષા–સમાજના વૈવિધ્યને કારણે વૈશ્વિકતાનો છેદ ઉડાવનારાઓમાંના સ્ટાયનર એક બને તે યોગ્ય નથી લાગતું.

દરેક ભાષકના વિચારજગતને એની ભાષા આકાર આપતી હોવાથી ભાષાનું આગવાપણું ભાષકના મનમાં ઊંડે સુધી ઊતરી ગયું હોય છે. સાથે જ મનુષ્ય મનુષ્ય છે માટે એનામાં સમય–સ્થળ પાર કરીને ભાષાનો અર્થબોધ કરી લેવાની શક્તિ છે. આ શક્તિને કોઈ પ્રકારની વૈશ્વિકતાનો ભાગ ગણવો પડે. આ વૈશ્વિકતા અંગેની કોઈ ચોક્કસ વ્યાખ્યા આપવા જેવી સ્થિતિ જીવવિજ્ઞાનમાં કે ભાષાવિજ્ઞાનમાં હજી સર્જાઈ નથી એ ચોક્કસ પણ એની શકયતા નકારવાથી અનુવાદ અંગેના સિદ્ધાંતની રજૂઆત સરળ બનતી નથી. 'વૈશ્વિકતા'ની શકયતાને સર્વથા હસી કાઢવાનું સ્ટાયનરનું વલણ એની તીવ્રતાને કારણે ભાષાવિજ્ઞાનના અભ્યાસીને સચેત કરે છે અને જવાબ આપવા પ્રેરે છે. યાકો–બસનનાં ધ્વનિ વૈજ્ઞાનિક વૈશ્વિક લક્ષણોને એટલી હદે એમણે હસી કાઢયાં છે કે એની સરખામણી એમણે 'સર્વ મનુષ્યોને જીવવા માટે ઓકિસજનની જરૂર છે' જેવી તદ્દન નગણ્ય અને સામાન્ય વૈશ્વિકતા સાથે કરી છે! આજના જનરેટીવ ધ્વનિવિજ્ઞાનીઓનો પ્રયત્ન 'નેચરલ ધ્વનિવિજ્ઞાન' આપવા તરફ રહ્યો છે. વૈશ્વિકતાના સ્વીકાર સાથે ભાષાઓના ધ્વનિઓની સંકુલતા સમજાવવામાં એ લોકો થોડે અંશે સફળ થયા છે એમ માનવા માટે ઘણા પુરાવાઓ છે. ઉપરાંત ચોમ્સ્કીના વૈશ્વિકતાના સ્વીકારને એપિસ્ટેમોલોજિકલ પાયો છે. મનુષ્યના ટ્રાન્સલેશનના અભ્યાસને ભાષાવિજ્ઞાન જરૂર મદદ કરે એમ તો કહેવું પડે એટલું જ નહિ પણ ભાષાવિજ્ઞાન સિવાય એ અભ્યાસ થાય નહિ એ ચોક્કસ. કારણ ટ્રાન્સલેશન એ એક ભાષામાંથી બીજી ભાષામાં જતી માનસિક પ્રક્રિયા છે અને એ પ્રક્રિયાને મનુષ્યની જ્ઞાનગ્રહણાત્મક શક્તિ – 'કોગનિશન' – સાથે

સંબંધ હોય જ. આજનું ભાષાવિજ્ઞાન આ શક્તિને સમજાવવાના અનેક પ્રયત્નો કરી રહ્યું છે.

સ્ટાયનરના ભાષાવિજ્ઞાનના સંદર્ભ સિવાયના બીજા ટ્રાન્સલેશન ઉપરના વિચારો સાથે સંમત થવું પડે. એમણે ટ્રાન્સલેશનના દરેક પાસાંની ગહનતા બહાર આણી છે.[૪]

---

૪ 'અનુવાદ'ના ગુણગાન કરતું ૧૬૦૩માં લખાયેલું એક કાવ્ય સ્ટાયનરે ટાંકયું છે. તેનો ગુજરાતી અનુવાદ અહીં એટલા માટે આપું છું કે સ્ટાયનર પણ કવિની સાથે જ વૈશ્વિકતનો જ આડકતરી રીતે અનુરોધ/સમર્થન કરતાં હોય એવું લાગે !

કલમ સુખી અને નસીબદાર છે,

એ કોઈ એક જ રાજાના ખંડિયા તરીકે રહેતી નથી. પરંતુ જેમનો સમાજ અને આત્મા એક છે એવા માણસોની બનેલી વધુ સારી દુનિયામાં એ રહે છે.

આ સમાજના મનુષ્યોના મનના આંતર વ્યવહારને નથી મોટા મહાસાગરો કે રણો રોકી શકતાં, કે નથી ખડકો કે રેતી અટકાવી શકતાં.

અને કલમ એનો ખજાનો દેશે દેશે રોકે છે......
અને સૌથી વધુ નફો મેળવે છે.......

'હાયરોગલીફી', 'સાયફર', 'કેરેકટર' વગેરેમાં એ વીંટળાય છે.

ગમે તે ભાષા ગમે તેટલી અપરિચિત હોય.

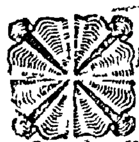
કલમની પ્રતિભા એને જરૂર પારખે છે.

—સેમ્યુઅલ ડેનિયલ.

આ કાવ્યનું શીર્ષક 'Inter-trafic of minds' આપીએ ?







## The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

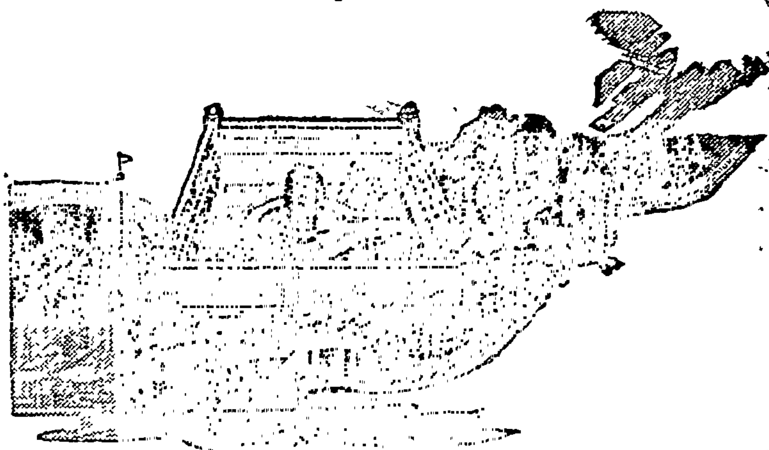
The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येदं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः
लोकस्यानुग्रहार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वराट्

*"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."*




MAFATLAL GROUP



GBA

માલિક–મુદ્રક–પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ–૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨
મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી–૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા

सेतद् - ३३

# નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ.)

# એતદ્

જુલાઈ ૧૯૮૦ વર્ષ ૩ અંક ૩૩

તંત્રીઓ

**સૌ. ઉષા જોષી** ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

**રસિક શાહ** ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

**જયંત પારેખ** ગે/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપુર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

સાહિત્ય સંગમ બાવાસીદી. ગોપીપુરા, સુરત.

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત,' મેઘગંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણસ્થાન - રેખા પ્રિન્ટરી, બાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત-૧

**વ્યવસ્થા અંગેની સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :**

કુ. ઉપમા દીક્ષિત ૭, અમરવિલા, ચંદ્રોદય પાસે, આજવા રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૯.

# મંગળવારની બપોરે

ગાર્સિયા માર્કવેઝ

અનુ. નિયતિ દેરાસરી

રેતાળ ખડકોના બોગદાને ધ્રૂજાવતી ગાડી બહાર નીકળી, અને કેળાંનાં એકસરખાં, ખૂટે જ નહિ, તેવાં ખેતરો વચ્ચેથી પસાર થવા લાગી. હવે એમને સમુદ્રની લહેરોનો સહેજ પણ અનુભવ થતો નહોતો. એને બદલે હવામાં ભેજ વર્તાતો હતો. એક મોટા સૂસવાટા સાથે ગૂંગળાવી નાખે એવો ધૂમાડો ડબ્બાની બારી વાટે અંદર આવ્યો. ગાડીના પાટાને સમાંતર ધોરેડ ઉપર થઈને કેળાંની લૂમો લાદેલાં બળદગાડાં જઈ રહ્યાં હતાં.

રસ્તાની બીજી બાજુએ ખેડયા વગરની જગ્યા ઉપર થોડે થોડે અંતરે વીજળીના પંખાઓવાળી અને રાતી ઈંટોથી બાંધેલાં મકાનોવાળી ઓફિસો દેખાતી હતી. તાડનાં ધૂળિયા વૃક્ષો અને ગુલાબની ઝાડીઓ વચ્ચેથી અગાશીઓ ઉપર ખુરશીઓ અને નાનાં ધોળાં ટેબલવાળાં મકાનો દેખાતાં હતાં. સવારના અગિયારેક વાગ્યાનો સુમાર હતો, અને તાપ હજુ આકરો થયો ન હતો. 'તું બારી બંધ કરી દે એ જ ઠીક છે,' સ્ત્રીએ કહ્યું, 'નહિ તો તારા વાળમાં કોલસી ભરાઈ જશે.'

છોકરીએ બારી બંધ કરી જોઈ, પણ કાટને લીધે બારી સહેજ સરખી હાલી નહિ.

ત્રીજા વર્ગના એ સૂનકાર ડબ્બામાં તેઓ બે જ બેઠાં હતાં. એન્જિનનો ધૂમાડો બારી વાટે સતત આવ્યા જ કરતો હતો, એટલે છોકરી એ જગ્યાએથી ઊઠી ગઈ. એની પાસેની ખાવાનાની પ્લાસ્ટિકની થેલી, અને છાપામાં વીંટેલો

ફૂલનો ગુચ્છો નીચે મૂકી દીધાં, અને એ સામેની પાટલી પર એની માની સામે બેસી ગઈ, બારીથી દૂર. એ બંનેએ શોકના પ્રસંગે પહેરવામાં આવે છે તેવાં, પણ એમની ગરીબાઈને છતી કરે તેવાં, આકરાં કપડાં પહેર્યાં હતાં.

છોકરી બારેક વર્ષની લાગતી હતી અને ગાડીમાં પહેલી જ વાર બેસતી હતી. એ સ્ત્રી એની મા કરતાં દાદીમા જેવી વધારે લાગતી હતી, કારણ કે એની આંખના પોપચાં પરની ભૂરી નસો ઉપસી આવી હતી. અને એના નાના, પોચા અને કંઈ ઘાટઘૂટ વગરના શરીર ઉપર સાદું કૂર્તું પહેર્યું હતું.

એ પાટલીને અઢેલીને ટટ્ટાર બેઠી હતી, અને એના ખોળામાં બે હાથ વડે ચામડાનું પાકીટ પકડ્યું હતું, જો કે તેમાંથી ચામડું ઠેકઠેકાણેથી ઉખડી જવા લાગ્યું હતું. ગરીબાઈ જેમને કોઠે પડી ગઈ હોય એવા માણસોના મોં ઉપર જેવી ગંભીરતા હોય, તેવી ગંભીરતા એમના મોં પર હતી. બાર વાગતા સુધીમાં તો તાપ અસહ્ય થઈ ચૂક્યો હતો. પાણી લેવા માટે ગાડી એક સ્ટેશન પાસે દસેક મિનિટ થોભી. ત્યાં આજુબાજુ કશું ગામ જેવું દેખાતું ન હતું. બહાર, કેળનાં ખેતરોમાં છવાયેલી રહસ્યમય નિસ્તબ્ધતામાં પડછાયાઓ વધુ ચોખ્ખા લાગતા હતા, પણ ગાડીની અંદરની બંધિયાર હવામાંથી કમાવ્યા વગરના ચામડા જેવી વાસ આવતી હતી. ગાડીએ ઝડપ પકડી ન હતી. બે સાવ સરખાં લાગતાં, અને ભડક રંગોએ રંગેલાં મકાનોવાળાં ગામોએ તે થોડીવાર થોભી. છોકરીએ તેના બૂટ ઉતારી નાખ્યા; પછી તે પાણીના નળ આગળ ગઇ અને ફૂલના ગુચ્છાને ભીનો કર્યો.

જ્યારે તે પાછી આવી ત્યારે તેની મા ખાવા માટે તેની રાહ જોઇ રહી હતી. તેણે એને પનીરનો ટુકડો, મકાઈના લોટનો અડધો રોટલો અને એક બિસ્કીટ આપ્યાં, અને પ્લાસ્ટીકની થેલીમાંથી પોતાને માટે પણ એટલું જ ખાવાનું કાઢ્યું. તેઓ ખાતાં હતાં તે દરમ્યાન ગાડી લોખંડના એક પુલને ધીમે ધીમે ઓળંગી ગઈ, અને પહેલાંની જેમ જ એક નાના ગામડા પાસેથી પસાર થઈ ગઈ, ફેર માત્ર એટલો જ કે અહીં ચોકમાં લોકોનું ટોળું જમા થયું હતું. ધોમધખતા સૂરજ નીચે વાજાવાળાઓ ઉમળકાભર્યું કશુંક ગીત વગાડતા હતા, ગામની બીજી બાજુએ કેળનાં ખેતરો પૂરા થયાં, અને સપાટ મેદાન શરૂ થયું. મેદાન સૂકાઈ જવાને લીધે તેમાં ચીરા પડયા હતા.

સ્ત્રીએ ખાવાનું બંધ કર્યું.

'તારા બૂટ પહેરી લે.' એણે કહ્યું. છોકરીએ બહાર જોયું પણ સૂકી ભઠ

જમીન સિવાય તેને બીજું કશું ના દેખાયું. ગાડીએ ફરીથી ઝડપ પકડી, પણ તેણે બિસ્કિટનો છેલ્લો ટુકડો કોથળીમાં મૂકી દીધો, અને જલદી જલદી બૂટ પહેરી લીધા. સ્ત્રીએ તેને કાંસકો આપ્યો.

"તારા વાળ સરખા કરી લે." તેણે કહ્યું.

છોકરી તેના વાળ સરખા કરતી હતી, તે દરમ્યાન ગાડીની સિસોટી વાગવા લાગી. સ્ત્રીએ તેના ગળા ઉપરથી પરસેવો લૂછ્યો અને તેના મોઢા ઉપરની ચીકાશ આંગળીઓ વડે લૂછી નાખી. છોકરી વાળ સરખા કરતી હતી તે દરમ્યાન ગાડી કોઈ એક ગામના પાદરનાં વચ્ચેથી મકાનો પસાર થઈ રહી હતી. "જે કંઈ પતાવવું હોય તે હમણાં જ કરી આવ," તે સ્ત્રીએ કહ્યું., 'પછી તરસે મરી જાય તો પણ ક્યાંય પાણી ના પીશ. અને હા, રડીશ તો નહિ જ." છોકરીએ હકારમાં ડોકું હલાવ્યું. એન્જિનની સિસોટીના અવાજ સાથે ગરમ લૂ બારીમાં થઇને અંદર આવી. ગાડીના જૂના ડબ્બાઓ ખખડવા માંડયા. સ્ત્રીએ વધેલું ખાવાનું મૂકીને પ્લાસ્ટિકની કોથળી બંધ કરીને પોતાના પાકીટમાં મૂકી દીધી. બારીના કાચમાં થોડીક ક્ષણો પૂરતી ઓગસ્ટના એક ઉજ્જવળ મંગળવારના દિવસની શહેરની પૂરી છબિ આલેખાઈ ગઈ. છોકરીએ ફૂલો પાણીથી તરબોળ છાપામાં વીંટાળી દીધાં; તે બારીથી થોડે દૂર ગઈ અને તેની મા સામે એકીટશે જોઈ રહી. તેની મા પણ તેની સામે પ્રસન્ન મુખે જોઈ રહી. ગાડીએ એક સિસોટી વગાડી અને ધીમી પડી ગઈ. ક્ષણેક પછી તે ઊભી રહી ગઈ. સ્ટેશન પર કોઈ જ નહોતું. શેરીની બીજી બાજુએ બદામનાં વૃક્ષોથી ઢંકાઈ ગયેલી કેડી પર માત્ર રમતગમત માટેનો ઓરડો ખૂલ્લો હતો. શહેર આખું જાણે મૃગજળમાં તરતું હતું. સ્ત્રી અને છોકરી ગાડીમાંથી નીચે ઊતર્યાં અને એમણે નિર્જન સ્ટેશન ઓળંગ્યું વચ્ચે વચ્ચે ઘાસ ઊગી નીકળવાને લીધે લાદીમાં ફાટ પડી ગઈ હતી તેઓ શેરીની છાયાવાળી બાજુ પર ચાલવા લાગ્યા.

લગભગ બે વાગવા આવ્યા હતા. એ સમયે ગામ આખું જાણે કે ઘેનના ભારથી આડે પડખે થયું હતું. દુકાનો, ઓફિસો, જાહેર શાળાઓ બધું અગિયાર વાગે બંધ થઈ જતું તે ઠેઠ લગભગ ચાર વાગવા આવે ત્યારે ફરી ખૂલતું. ગાડીને એ સમયે પાછા જવાનો વખત થતો. ફક્ત સ્ટેશનને બીજે છેડે આવેલી હોટેલ, એનું દારૂનું પીઠું, અને રમત ગમતનું મકાન અને ચોકની બીજી બાજુએ આવેલી તાર ઓફિસ ખુલ્લી હતી.

કેળાની કંપનીના નમૂના ઉપરથી બાંધેલાં ઘણાખરાં મકાનોનાં બારણાં અંદરથી બંધ હતાં. અને પડદાં ઢાળેલા હતા. કેટલાક ઘરોમાં તો એટલો બધો

તાપ લાગતો હતો કે ઘરનાં માણસો બહાર ખુલ્લામાં બેસીને જ જમતાં હતાં. બીજા ખુરશી દીવાલ સાથે ટેકવીને લગભગ તો શેરીમાં જ, બદામડીની છાયામાં, આડે પડખે થયાં હતાં.

બદામડીની છાયામાં ચાલતાં ચાલતાં તે સ્ત્રી અને છોકરી આડે પડખે થયેલ લોકોને ખલેલ ન પહોંચે એમ ગામમાં પ્રવેશ્યાં તેઓ સીધા જ દેવળ તરફ ગયા. દેવળના બારણાની ધાતુની જાળી સ્ત્રીએ નખ વડે ખખડાવી, થોડી વાર રાહ જોઈ ફરીથી ખખડાવી અંદર વીજળીનો પંખો ફરતો હતો. એમણે અંદરથી આવતા પગલાંનો અવાજ પણ ભાગ્યે જ સાંભળ્યો. જાળી પાછળથી કોઈએ સાવધપણે પૂછ્યું, "કોણ છે?"

સ્ત્રીએ જાળીમાંથી જોવાનો પ્રયત્ન કર્યો, "મારે પાદરી સાહેબનું કામ છે.'
"તેઓ અત્યારે આડે પડખે થયા છે."

"મારે એમનું તાકીદનું કામ છે." સ્ત્રીએ આગ્રહપૂર્વક કહ્યું. તેના અવાજમાં દૃઢ નિશ્ચયનો રણકો હતો.

જરા પણ અવાજ વિના બારણું થોડું વધારે ખૂલ્યું, અને આધેડ વયની એક જાડી સ્ત્રી બારણા આગળ આવી તેની ચામડી એકદમ ફિક્કી હતી. અને કાટ ખાઈ ગયેલા લોખંડ જેવા રંગના તેના વાળ હતા. જાડા કાચવાળા ચશ્મા પાછળથી એની આંખો ખૂબ જ ઝીણી લાગતી હતી. "અંદર આવો" તેણે બારણું પૂરેપૂરું ઉઘાડી નાખ્યું. તેઓ એક ઓરડામાં દાખલ થયાં. એ ઓરડાના વાતાવરણમાંથી ઘણા વખત પહેલાંનાં ફૂલોની વાસ આવતી હતી. પેલી સ્ત્રી તેમને લાકડાની એક પાટલી તરફ દોરી ગઈ અને બેસવા માટે ઈશારો કર્યો. છોકરી તો તરત બેસી ગઈ. પણ એની મા હાથમાં પાકીટ પકડી રાખીને શૂન્યમનસ્કપણે ઊભી જ રહી. વીજળીના પંખા સિવાય બીજો કશોય અવાજ આવતો ન હતો. ઓરડાના બીજા છેડે આવેલા બારણાંમાંથી પેલી સ્ત્રી ફરીથી અંદર આવી. "તેઓ કહે છે કે તમે ત્રણ વાગ્યા પછી આવજો." પછી ધીમા આવજે ઉમેર્યું, "તેઓ હમણાં પાંચેક મિનિટ થયે જ આડે પડખે થયા છે."

"ગાડી સાડા ત્રણે તો ઉપડી જાય છે." સ્ત્રીએ ટૂંકો પણ આત્મપ્રતીતિ ભર્યો જવાબ વળ્યો પણ એના અવાજમાં સ્હેજ પણ અકળામણ વર્તાતી ન હતી, છતાંય એમા સૂચન તો હતું જ.

પેલી સ્ત્રી પહેલી જ વાર થોડું હસી, 'બહુ સારું.' તેણે કહ્યું જેવું પેલું બારણું ફરીથી બંધ થયું કે સ્ત્રી એની છોકરીની બાજુમાં બેસી ગઈ. એ કંઈક

સાંકડો ઓરડો હતો. એમાં ગરીબાઈ વર્તાઈ આવતી હતી, પણ એ સ્વચ્છ અને સુઘડ હતો. લાકડાના કઠેરા વડે ઓરડાના બે ભાગ પાડી દેવામાં આવ્યા હતા. બીજા ભાગમાં કામ કરવા માટેનું એક સાદું મીણિયું પાથરેલું ટેબલ હતું. એની બાજુમાં એક ફૂલદાની હતી. એક બાજુએ દેવળના ચોપડા પડેલા હતા. એક આધેડવયની અપરિણીત સ્ત્રી આ ઓફીસને વ્યવસ્થિત રાખતી હતી એમ જોતાં વાર જ લાગતું હતું.

પેલા ઓરડાનું બારણું ખૂલ્યું, અને આ વખતે રૂમાલ વડે પોતાના ચશ્મા લૂછતા લૂછતા પાદરી જ અંદર આવ્યા. તેમણે ચશ્મા પહેર્યા કે તરત જ ખબર પડી ગઈ કે પેલી બારણું ઉઘાડનાર સ્ત્રીના ભાઈ હતા.

"હું તમને શી મદદ કરી શકું?" તેમણે પૂછ્યું. "મારે કબ્રસ્તાનની ચાવીઓ જોઈએ છે." તે સ્ત્રીએ કહ્યું. પાટલીની નીચે પગની આંટી ચઢાવીને છોકરી ખોળામાં ફૂલો રાખીને બેઠી હતી. પાદરીએ પહેલાં તેની તરફ જોયું, પછી તેની મા તરફ, અને બારીની જાળીમાંથી બહાર વાદળા વિનાનાં તેજસ્વી આકાશ તરફ જોયું.

"આ ગરમીમાં?" તેણે કહ્યું, "તમે થોડીવાર સૂરજ આથમે ત્યાં સુધી થોભી જઈ શક્યાં હોત."

સ્ત્રીએ મૂંગે મોઢે તેનું ડોકું હલાવ્યું.

પાદરીએ કઠેરો ઓળંગ્યો, ટેબલના ખાનામાંથી મીણિયાનું પૂંઠું ચઢાવેલી એક નોટ, લાકડાની કલમદાની અને શાહીનો ખડિયો બહાર કાઢ્યાં, અને ટેબલ પાસે બેઠા. એમના હાથ ઉપર એટલા બધાં વાળ હતાં કે માથા ઉપર ટાલ કેમ હતી તે તરત જ સમજાઈ ગયું.

"તમારે કઈ કબરે જવું છે?" તેમણે પૂછ્યું.

"કાર્લોસ સેન્ટેનોની" સ્ત્રીએ જવાબ આપ્યો.

"કોણ?"

"કાર્લોસ સેન્ટેનો" સ્ત્રીએ ફરીથી કહ્યું. પાદરીને હજુ પણ કંઇ સમજ ન પડી. "પેલો ચોર, જેને ગયે અઠવાડિયે અહીં મારી નાંખવામાં આવ્યો, હું તેની મા છું." સ્ત્રીએ એ જ અવાજમાં કહ્યું. પાદરીએ ઝીણવટથી એને જોઈ. તેણે પણ સ્વસ્થતાથી તેમની તરફ જોયે રાખ્યું. અને પાદરી જરા શરમાઈ ગયા. તેમણે

નીચી મુંડીએ લખવા માંડયું. એઓ લખતા ગયા અને એ દરમ્યાન સ્ત્રીની ઓળખ મેળવવા માટે પ્રશ્નો પૂછવા માંડયા. અને તે પણ જાણે વાંચીને સંભળાવતી હોય તેમ અચકાયા વગર વિગતો આપતી ગઈ. પાદરીને તો પરસેવો પરસેવો ફૂટી ગયો. છોકરીએ પોતાના ડાબા બૂટનું બક્કલ છોડી નાખ્યું અને પગની એડી બહાર કાઢીને પગ પાટલીને સળિયે ટેકવ્યા, થોડીવાર પછી તેણે જમણો પગ પણ મૂકી દીધો.

ગયા સોમવારે બળસ્કે ત્રણેક વાગે દેવળથી થોડેક જ છેટે આ બધું બન્યું. રેબેકા નામની એકલીઅટુલી વિધવા પરચૂરણ રાચરચીલાંથી ભરેલા ઘરમાં (એકલી) રહેતી હતી. તેણે એકધારા વરસાદના અવાજ ઉપરાંત બહારથી કોઇ બારણાને ધક્કો મારતું હોય તેવો અવાજ સાંભળ્યો, તે ઝટપટ બેઠી થઈ ગઈ. તેણે કબાટના ખાનાઓ ફંફોસ્યા અને કર્નલ ઓરેલિયાનો બુયનડીયાના જમાના પછી કયારેય ન ફૂટી હોય તેવી એક જૂની પુરાણી પિસ્તોલ શોધી કાઢી. બત્તી કર્યા વગર જ ચુપકીદીથી તે દીવાનખાનામાં ગઈ. અવાજની દિશામાં સાવધ થઇને પિસ્તોલ તાકવાને બદલે, અઠ્ઠાવીસ અઠ્ઠાવીસ વર્ષના એકાકીપણાથી સંચિત થયેલા ભયના ધબકારાથી એણે પિસ્તોલ તાકી. તેણે માત્ર બારણું કયાં છે તે જ નહિ, પણ તાળાની ચોક્કસ ઊંચાઈ કેટલી છે તેની પણ કલ્પના કરી લીધી અને બે હાથ વડે પિસ્તોલ પકડી જોરથી આંખો મીંચીને ઘોડો દબાવી દીધો. તેની જિંદગીમાં પહેલી જ વાર તેણે ગોળીબાર કર્યો હતો. ધડાકા પછી તરત જ તો તેને ધાતુના છાપરા ઉપર પડતી વરસાદની ઝરમર સિવાય કંઈ જ ન સંભળાયું. પણ પછી આંગણામાં જાણે કશુંક પછડાયાનો અવાજ સંભળાયો; અને ખૂબ જ ક્ષીણ, મધુર પણ થાક વર્તાતો હોય તેવો અવાજ...'ઓહ...મા...'. લોકોએ સવારે તે માણસને તે ઘર પાસે મરી ગયેલો જોયો. એનું નાક ફાટી ગયું હતું એણે ફલાલીનનું રંગીન લીટીઓવાળું ખમીસ અને રોજિંદા વપરાશનું પાટલૂન પહેર્યું હતું. અને પટ્ટાને બદલે કેડે સૂતળી બાંધી હતી. ગામમાં કોઈ એને ઓળખતું ન હતું.

"તો...એનું નામ કાર્લોસ સેન્ટેનો" લખવાનું પૂરું થયું એટલે પાદરી ધીમેથી ગણગણ્યા...

'સેન્ટેનો આયલા, એ મારો એકનો એક દીકરો હતો.' સ્ત્રીએ કહ્યું.

પાદરી ફરીથી ટેબલના ખાના તરફ ગયા. બારણાની અંદરની બે બાજુએ બે મોટી કટાઈ ગયેલી ચાવીઓ લટકતી હતી. છોકરીએ કલ્પના કરી કે સેંટ પીટરની ચાવીઓ હતી. દીકરીની ઉમરે માએ પણ એમ જ વિચાર્યું હશે. અને

પાદરીએ પોતે પણ કદીક એવું જ વિચાર્યું હશે. તેમણે ચાવીઓને નીચે ઉતારીને કઠેરા ઉપર પડેલી ઉઘાડી નોટ ઉપર મૂકી અને સ્ત્રીની સામું જોઈને પોતે હમણાં જ લખેલા પાના ઉપર એક જગ્યાએ આંગળી ચીંધી અને કહ્યું : "અહીંઆ સહી કરો"

સ્ત્રીએ પાકીટને બગલમાં દબાવીને સહી કરી, છોકરીએ ફૂલો હાથમાં લઈ લીધાં અને પગ ઢસડતી ઢસડતી કઠેરા આગળ આવીને ધ્યાનપૂર્વક પોતાની માને જોવા લાગી.

પાદરીએ નિ:સાસો નાખ્યો. "તમે કદી એને સારા રસ્તે ચઢાવવાનો પ્રયત્ન ન કર્યો ?" સહી પૂરી કરીને સ્ત્રીએ જવાબ વાળ્યો. "એ બહુ સારો માણસ હતો."

પાદરીએ પહેલાં સ્ત્રી તરફ અને પછી છોકરી તરફ જોયું અને તે લોકો રડતા નહોતાં, તે જોઈને તેને એક જાતનું આશ્ચર્ય થયું સ્ત્રીએ એ જ અવાજમાં ચાલુ રાખ્યું.

"મેં એને કહેલું કે કોઈની પણ ખાવાની વસ્તુ કદી છીનવી ના લઈશ અને એ પણ મારું કહ્યું માનતો બીજી બાજુએ, પહેલાં જ્યારે મુક્કાબાજીની હરીફાઈમાં એ ભાગ લેતો ત્યારે એ ત્રણ દિવસ સુધી તો થાક્યોપાક્યો પથારીમાં કણસતો..."

"એના દાંત પણ બધાં બહાર ખેંચી કાઢવામાં આવ્યા હતા." છોકરીએ ટાપશી પૂરી. "ખરી વાત છે." સ્ત્રીએ સંમત થતાં કહ્યું. "એ દિવસોમાં મારા દરેક કોળિયામાં મારા દીકરાને શનિવારે જે માર પડતો, તેનો સ્વાદ ભળ્યો હતો."

"ભગવાનની ગતિ અકળ છે." પાદરીએ કહ્યું. પણ એમણે કંઈ ખાસ ચુકાદો આપતા હોય એવી રીતે ના કહ્યું. થોડા ઘણાં અનુભવે તેમને સંશયવાદી બનાવી દીધા હતા. તે કારણે અને થોડોક તો ગરમીનો પણ પ્રભાવ ખરો. ઊંઘ આવતી હોવાથી એક મોટું બગાસું ખાતા તેમણે કાર્લોસ સેન્ટેનોની કબર કઈ રીતે શોધવી તે વિષે સૂચનાઓ આપી જ્યારે તેઓ પાછા આવે ત્યારે તેમને ખખડાવવાની જરૂર નહોતી. બારણા નીચેથી જ ચાવી સરકાવી દેવી; અને દેવળ માટે પણ જે કંઈ આપવું હોય તે ત્યાં જ મૂકી દેવું. સ્ત્રીએ ખૂબ જ ધ્યાનપૂર્વક એમની સૂચનાઓ સાંભળી પણ એમનો આભાર માન્યો ત્યારે તેના મુખ ઉપર સ્મિત ન હતું.

પાદરીને બહારથી કોઈક જાળી સાથે નાક દબાવીને ડોકિયા કરતું હોય તેવું લાગ્યું. બહાર છોકરાઓનું એક ટોળું હતું બારણું પૂરેપૂરું ખૂલ્યું કે તરત જ

છોકરાઓ આઘાપાછા થઈ ગયા. આમ તો આડે દિવસે આ વેળાએ શેરીમાં ચકલુંય ફરકતું ના હોય અને હવે તો માત્ર છોકરાઓ જ નહિ મોટેરાં પણ બદામડીના છાયામાં ટોળે વળ્યા હતા. મૃગજળમાં તરતી શેરીમાં ધ્યાનથી જોતા જ પાદરીને બધું સમજાઈ ગયું, ધીમેથી તેમણે બારણું બંધ કરી દીધું.

'તમે સહેજ થોભી જાવ,' એમણે સ્ત્રીની સામે જોયા વગર જ કહ્યું.

એમની બહેન પોતાના રાત્રિ પોષાક ઉપર કાળી બંડી પહેરીને બહાર આવી, એના વાળ ખભા સુધી પથરાયેલા હતા. એણે ચુપકીદીથી પાદરી તરફ જોયું.

'શું હતું ?' પાદરીએ પૂછ્યું.

'આ લોકોની નજર પડી ગઈ છે.' એમની બહેન ધીમેથી ગણીગણી.

'તમે પેલી પાસનાં બારણામાં થઈને જાવ, એ સારું પડશે.' પાદરીએ કહ્યું.

'ત્યાં પણ એવું જ છે. દરેક જણ બારીએથી ડોકિયાં કરે છે.'

અત્યાર સુધી તો સ્ત્રીને કંઈ જ ખબર ના પડી હોય તેમ લાગતું હતું. તેણે ધાતુની જાળીમાંથી બહાર શેરીમાં જોવાનો પ્રયત્ન કર્યો. પછી તેણે છોકરી પાસેથી ફૂલનો ગુચ્છો લઈ લીધો, અને બારણાં તરફ ચાલવા માંડી. છોકરી પણ તેની પાછળ પાછળ ગઈ.

'સૂરજ આથમે ત્યાં સુધી રોકાઈ જાવ,' પાદરીએ કહ્યું.

'તમે પરસેવે રેબઝેબ થઈ જશો.' એમની બહેને કહ્યું, 'ઊભા રહો, હું તમને નાની છત્રી આપું.'

'આભાર, જે છે તે જ ઠીક છે.' સ્ત્રીએ જવાબ આપ્યો અને છોકરીનો હાથ પકડી શેરી તરફ ચાલવા માંડી.

# કથામૂલો (Sources) કથાઘટકો (Motifs) વડે 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં Mythનું પ્રયોજન

ડૉ. જયન્ત વ્યાસ

ગોવર્ધનરામે 'સરસ્વતીચંદ્ર' લોકસંગ્રહવૃત્તિથી અને ખાસ તો લોકો નિબંધ વાંચતા નથી એટલે 'વાર્તા' રૂપે લખ્યું હતું. પ્રસ્તાવનામાં ગો. મા. ત્રિ.નો એવો એકરાર છે. તેમ છતાં ઘણીવાર લેખકની જાણ અને ધારણા બહાર તેની Potential કલાશક્તિ વડે ઘણું અસંપ્રજ્ઞાત પણ સ્થાઈ જવાનો સંભવ રહે છે, કોઈ વાર તેથી ઊલટું પણ બની જાય છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર' એક લોકપ્રિય અને ચિરંજીવી નવલકથા બની રહી તેનું કારણ સશક્ત અને ઊંડા પ્રકર્ષવાળા કથા-મૂલો અને કથાઘટકો પ્રયોજાયા છે, તે છે.

'સરસ્વતીચંદ્ર'ની કથા નીચેનાં કથામૂલો અને ઘટકો વડે અસ્તિત્વમાં આવેલ છે. ક્યાંક સાદી રીતે અને ક્યાંક સંકુલ રીતે પરસ્પરમાં ભળી જતી ત્રિજ્યાઓ વડે તેનો આલેખ બાંધી શકાય.

1. ગોવર્ધનરામે શામળ, પ્રેમાનંદ તથા અન્ય મધ્યકાલીન કથાકારોની માફક પ્રાચીન પ્રચલિત કથામૂલો અને કથાઘટકો પર જાણ્યે કે અજાણ્યે આલંબ કરી 'સરસ્વતીચંદ્ર' રચેલ છે, તેમ સામ્ય ધરાવતાં ઘણા પ્રમાણો વડે સિદ્ધ થઈ શકે.

કથામૂલો તરીકે રામાયણકથા તેમજ લોકસાહિત્ય અને મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં પ્રચલિત કેટલીક દંતકથાઓ અને ઈતિહાસપુરાણની સામગ્રી જોઈ શકાય.

[અપરમાની વિરુદ્ધતા અને ષડયંત્રો અને સાથે નિર્બળ કાચાકાનનો પિતા (રામાયણ તથા ઘણી લોકકથાઓમાં પ્રચલિત કથાવસ્તુ)] બાળપણમાં એ વિરુદ્ધતા સામે મળતું કુદરતી સંરક્ષણ, અહીં વિદ્વાન પુરુષોનો સંગ–દાદીમાએ આપેલ રક્ષણ (લોકકથાપ્રચલિત ભાગ્યબળ ઈશ્વરકૃપા અને મળી રહેતાં વન ચર કે જનપદી રક્ષકો) કુમુદસુન્દરી જેવી ઉત્તમ નાયિકા સાથે વિવાહ (અનાયાસ કે સ્વપરાક્રમથી પ્રાપ્ત થતી કન્યાઓનો કથાઘટક).

આમ, અહીં સુધી તો સ્પષ્ટ રૂપમાં પ્રાચીન ભારતીય કથામૂલો અને ઘટકો પકડી શકાય છે. શામળની અને પ્રેમાનંદની કથાઓ કે/– અને આખ્યાનોમાં તેમજ ચંદ્ર ચંદ્રાવતી વગેરે અન્ય કથાકારોની કૃતિઓ સાથે ઘટકોનું સામ્ય જોવાલાયક છે. પ્રેમાનંદના 'ચંદ્રહાસ આખ્યાન' સાથે તો 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની કથા ઠીક ઠીક બેસી જાય તેમ છે.

કથામૂલ અને કથાઘટક ઘણીવાર એકરૂપે પ્રવર્તતાં પણ નજરે પડે છે. ઊંડા ઊતરીને કથા, વસ્તુ અને પાત્રની તુલના આ ઘટકો સાથે કરવાની જરૂર નથી; કેમકે પછીથી એ પશ્ચિમી કથાસ્વરૂપ નવલકથાના રૂપમાં પ્રવર્તે છે. અહીં 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં કથામૂલ અને ઘટક લેખે ગ્રીક ટ્રેજેડી, 'હેમ્લેટ'ની શેક્સપીઅરશાઈ કથાવસ્તુ કે પાત્રરચના નથી એટલું જ ઉદ્દીષ્ટ છે. ભારતીય કથાવસ્તુ અને પાત્ર–ઘટના સાથે તેનો સગોત્ર સમ્બન્ધ વધુ સંભવિત લાગે છે.

દેશાટન, યોગ, ધર્મ, ન્યાય અને દેશકાલ મીમાંસા વગેરે પ્રસંગોનું નિરૂપણ પણ ભારતીય કથાપ્રકૃતિને અનુરૂપ છે

રામાયણ અને મહાભારતમાં આવાં દેશાટનો, વનવર્ણનો વગેરે મહાકાવ્યના અવિનાભાવી ગણાયેલા અંશ તરીકે આવે છે. ગોવર્ધનરામે નવલકથાનો ખ્યાલ (Concept) નવલકથાને બદલે આવા પુરાણ કે મહાકાવ્ય ઉપરથી લીધો હોય એ બનવા જોગ છે. એ અર્થમાં આનંદશંકર ધ્રુવની Comment પણ ઘટાવી શકાય, કે આકૃતિ પરત્વે નહિ; બલ્કે કથાસૂત્ર અને પાત્ર–રચના માટે ગોવર્ધન-રામે મહાકાવ્યો અને પુરાણોનો આધાર લીધો હતો.

2. કુમુદ જેવી પ્રિયતમા, ચંદ્રકાન્ત જેવો મિત્ર, પિતા લક્ષ્મીનંદન અને વિદ્વાનોને ખોળે ઊછરવું તથા દાદીમાનું સંરક્ષણ–આ બધી બાળપણની પ્રાપ્તિ અને તેની સામે એકાએક પિતાના ઠપકાથી થતો તીવ્ર વેદનાનો અનુભવ અને બાળપણથી સેવેલ વૈરાગ્યના સંસ્કારોનું પુનર્જાગરણ આ કથામૂલ; બુદ્ધકથા સાથે કાંઈક સામ્ય ધરાવે છે. દેશાટન દરમ્યાન કરેલા રોમાંચક અનુભવો અને

ઊંડી વ્યથાની પ્રાપ્તિ પણ બુદ્ધ જેવી લાગે છે. ખાસ કરીને બહારવટિયાઓથી લૂંટાયેલા વાણિયાને મુદ્રિકા આપી દેવાનો પ્રસંગ, પ્રમાદધન જેવા કુપુરુષ દ્વારા પ્રિયતમા કુમુદની અવમાનનાનો જોયેલો પ્રસંગ, બુદ્ધિધન અને શઠરાય વચ્ચેના રાજકીય સંઘર્ષમાં સાક્ષી થવાનો પ્રસંગ અને છેલ્લે સાધુઓ સાથે પ્રતિ સંગ, વગેરેનું સામ્ય ગૌતમ બુધ્ધે આશ્ચર્યથી જોયેલાં ચાર દશ્યો અને તેમાંથી જાગેલ મંથન તથા અંતે મહાભિનિષ્ક્રમણમાં પરિણમતી પ્રક્રિયાઓ સાથે 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની આંતરિક મથામણો સામ્ય રાખે છે. ચક્રવર્તી નૃપત્વ અથવા સંન્યાસગ્રહણની સિદ્ધાર્થ વિષેની આગાહીનો ભણકાર સરસ્વતીચંદ્રના બચપણમાં પણ રણકાય છે. અહીં કથામૂલ અને ઘટક સાચા અર્થમાં Mythical quality પર્યન્ત પહોંચે છે.

૩. અપરમાના ચડાવવાથી પિતાએ આપેલ ઠપકો, ગૃહત્યાગ કરવો અને પ્રિયતમાનો ત્યાગ અથવા વિયોગનો પ્રસંગ ઉત્પન્ન થયો અને અંતમાં ધર્મનો વિજય અને પાપનો ક્ષય થતો હોય એવા Poetic Justiceની વિભાવના અહીં ('કરણઘેલો'માં નંદશંકરે પણ એ લક્ષ્ય રાખેલું.) પિતાને થતો પશ્ચાત્તાપ, અપરમાને મળતો પોતાની દુષ્કૃતિનો ગંભીર બદલો, પ્રાયશ્ચિત અને હૃદયપરિવર્તન તથા છેવટમાં સુખ અને શ્રદ્ધાના વાતાવરણ વચ્ચે, ભોગવેલાં દુઃખોના પુરસ્કારરૂપે પ્રિયતમાની નાની બહેન સાથે યોજાતાં લગ્નથી દેખીતો આવી ગયેલો સુખાન્ત–આ કથામૂલો કે ઘટકો સામાન્યતઃ ભારતીય કથાપરમ્પરા સાથે સુસંગત છે જ, તદુપરાન્ત, લોકકથા, મધ્યકાલીન વાર્તાઓ અને આખ્યાનોમાં ઘણું આવું છે. અણમાનીતી રાણીથી થયેલ પુત્રને દેશવટો અને અંતે તેનું પુનરાગમન થઈને પિતા અને સ્વદેશનો ઉદ્ધાર આ કથાઘટક પ્રાચીન છે. 'મદનમોહના'માં છદ્મવેશ ધારણ કરીને દેશાટન, અનેક કન્યાઓની પ્રાપ્તિ વગેરે સહેજસાજ ફેરફારે અહીં બંધ બેસી શકે. (મદનમોહના'માં સ્ત્રી પુરુષવેશ લઈને અનેક કન્યાઓને પરણી પતિને સોંપે છે, એથી અહીં ઘણી વિરુદ્ધની ભૂમિકા છે. ફક્ત કન્યારત્નની અનાયાસ પ્રાપ્તિ, એટલો જ ઘટક અગત્યનો છે.)

તો નાયક–નાયિકાના પુનર્મિલન (અહીં પુનર્લગ્ન)ને બદલે નાયકના પ્રિયતમાની નાની બહેન સાથે (અહીં કુસુમ નામની સ્વતંત્ર વ્યક્તિ સાથે) લગ્ન યોજાવાં આ ઉપક્રમ પણ પ્રાચીન કથામૂલમાં બંધ બેસે છે. લોકકથાઓ અને દંત–કથામાં આવા પ્રસંગો કથા ઘટક તરીકે વારંવાર પ્રગટ થયા છે. મેઘાણીએ 'સૌરાષ્ટ્રની રસધાર'-૫માં 'રતન ગિયું રોળ' એ વાર્તામાં ચારણના પત્નીની નાની બહેન સાથે થતાં પુનર્લગ્ન દ્વારા આ કથાઘટકને સ્થિર મુદ્રા આપેલ છે.

૧૧ એતદ્ જુલાઈ ૮૦

આમ, મધ્યકાલીન કથા કે આખ્યાનની જેમ 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના સગડ પણ છેક 'કથાસરિત્સાગર' અને ગુણાઢ્યની 'બૃહદ્‌કથા' સુધી પહોંચી શકે.

4. ચોથા ભાગના ઉત્તરાર્ધમાં સરસ્વતીચંદ્રનું અને કુસુમનું સાધુ-સાધ્વીઓની મદદથી સુમનસ ગુફામાં યોજાતું પુનર્મિલન, 'શાકુન્તલ' અને 'ઉત્તરરામચરિત'માં પ્રગટ થતાં 'પુનર્મિલન' વાળા પ્રસિદ્ધ કથાઘટકથી પ્રેરાયેલ છે.

પ્રત્યક્ષ પ્રભાવ અને કથાપ્રવૃત્તિની દૃષ્ટિએ રામકથા અને વિશિષ્ટતઃ 'ઉત્તર રામચરિત'ના સ્પષ્ટ પ્રતિધ્વનિઓ સાંભળી શકાય. રામના ખુલાસાથી સીતા સંતુષ્ટ થઈને જે શબ્દો બોલે છે, એ જ શબ્દો કુમુદ સરસ્વતીચંદ્રના ખુલાસા પછી અક્ષરશઃ ઉચ્ચારે છે. 'મારા હૃદયનું શલ્ય નીકળી ગયું !' આમ અહીં અસંદિગ્ધ સમાનતા છે.

5. કાંઈક સંદિગ્ધ રૂપમાં અને શિથિલ રીતે 'સરસ્વતીચંદ્ર' ઉપર મણિલાલ નભુભાઈના 'ગુલાબસિંહ'નો પ્રભાવ છે. મૂળમાં પણ લિટનનું 'ઝેનોની' વાંચ્યું હોવાનો સંભવ છે. ૧૮૮૫માં મણિલાલ નભુભાઈએ 'પ્રિયંવદા'માં 'ગુલાબસિંહ' હપ્તાવાર શરૂ કરેલી. તેમાં ગૂઢ તત્ત્વો, ગુહ્ય વિદ્યા, ચમત્કારો વગેરેની ભારતીય માનસને જકડી લે તેવી આબોહવા હતી. તદુપરાન્ત, ૧૮૬૬થી શરૂ થયેલ અંગ્રેજી અને પાછળથી બંગાળી નવલકથાઓના અનુવાદ, રૂપાન્તર, વગેરેનો બોધ પણ ગોવર્ધનરામના કથાવિભાવ તરીકે હોઈ શકે. 'કરણઘેલો'માં નીતિ અને લોકશિક્ષણની પ્રબળ તરફદારી અને કર્નલ મેડોઝ ટેલરની 'તારા,' 'ઈરાવતી,' વગેરેના અનુવાદો અને તેની અન્ય કૃતિઓ ઉપરથી રત્નલક્ષ્મી, કુલીન અને મુદ્રા જેવાં રૂપાન્તરો ૧૮૮૦થી ૧૮૮૬ વચ્ચે ગુજરાતીમાં આવી ચૂક્યાં હતાં. અંગ્રેજ લેખક દ્વારા ભારતીય કથામૂલનો આલેખ ગોવર્ધનરામને આકર્ષી ગયો હોય એ અસંભવિત નથી.

તે સિવાય બંગાળીમાંથી બંકિમબાબુના રાષ્ટ્રવાદી સંન્યાસીઓનો ખ્યાલ 'આનંદમઠ' દ્વારા અને ખાસ કરીને તેના અતિપ્રસિદ્ધ એવા સંન્યાસીઓના **वन्दे मातरम्** ગીત વડે આખું ભારત વર્ષ છવાઈ ગયું હતું (જેના ઉપરથી 'ભારત માતા'નું સર્વ પ્રથમ ચિત્ર અમદાવાદના એક ચિત્ર શિક્ષકે એ અરસામાં દોર્યું હતું.) જો કે 'આનંદમઠ'ના બે અનુવાદો અનુક્રમે ૧૮૮૯ અને ૧૮૯૦માં પ્રાપ્ત થયા હતા, 'સરસ્વતીચંદ્ર' ૧૮૮૭માં પ્રગટ થઈ ચૂકેલો. છતાં બંકિમબાબુનો પ્રભાવ તો અવશ્ય ઘણો વહેલો ગુજરાતમાં આવી પહોંચ્યો હતો. દેવીપ્રસાદરાય-ચૌધરીનું 'સંન્યાસી' ૧૮૯૦માં ગુજરાતી ભાષામાં અવતરે છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના બીજા ભાગમાં (૧૮૯૩) સુંદરગિરિના સંન્યાસીઓનું આગમન થાય છે. એ

પૂર્વે તો અંગાળીમાંથી આ કથા પ્રકૃતિ અને કથામૂલ સારી રીતે જામી ચૂક્યાં હતાં.

6. સરસ્વતીચંદ્રે કરેલ વેશપલટો, (અથવા આપોઆપ બદલાઈ ગયેલ વેશ) 'નવીનચંદ્ર' જેવું છદ્મનામ ધારણ કરવું, બુદ્ધિધનને ત્યાં ગુપ્તવાસ અને બુદ્ધિધનના 'શું જાણો છો ? શું કરી શકો છો ?' એવા પ્રશ્નના ઉત્તરમાં 'રંગાયા વિના જોઈ શકું છું અને બોલ્યા વિના સાંભળી શકું છું,' આવો રહસ્યમય જવાબ ઘણું કરીને મેડોઝ ટેલર અને સર વોલ્ટર સ્કોટના 'રોમાન્સો'માં પાત્રો વડે ઉચ્ચારાતી વિચિત્ર ભાષાલઢણોથી પ્રેરિત લાગે છે. કેમકે સરસ્વતીચંદ્રના સ્વભાવમાં આવી મર્મવાણી બોલવાનું જરાયે Genuine લાગતું નથી.

7. ગોવર્ધનરામે 'મહાભારત'નાં પાત્રોનો કરેલ વિપુલ ઉપયોગ Myth સુધી ન જતાં માત્ર સાદાં અર્થઘટનો અથવા સપાટ સંદર્ભો જ બની રહે છે.

Mythical Height સુધી પહોંચે એવી રીતે કામ પાડવાની ધીરજ, સમજ અને કલાનિષ્પત્તિની ગેરહાજરી સાલે તેવી છે.

તેમ છતાં, ક્વચિત્ પૂર્વોક્ત કથામૂલો અને ઘટકોનો જ્યાં વિવેકપૂર્વક વિનિયોગ થઈ શક્યો છે ત્યાં ત્યાં, જેમ કે બુદ્ધકથા અને રામકથાનાં મૂલો દ્વારા, પરિણામ સૂક્ષ્મ કલાન્યાય અને ઉચ્ચરુચિથી સંપન્ન થયું છે. સરસ્વતીચંદ્ર અને કુમુદનું પ્રથમ મિલન, પત્રોની આપ-લે અને સરસ્વતીચંદ્રને, કુમુદ વિષયે પોતે આચરેલ ઘોર અન્યાય અને અણસમજનો થતો પશ્ચાત્તાપ કોઈ પણ કથામૂલથી રહિત અને સ્વતંત્ર રચના જણાય છે. તો ગૃહત્યાગ, પરિભ્રમણ અને પુનર્મિલન જેવા કથામૂલો અને ઘટકોનો સમુચિત પ્રયોગ કર્યો જણાય છે.

આ દૃષ્ટિએ તપાસતાં અને ગોવર્ધનરામે 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં ઊપસાવેલ કલા મૂલ્યની તપાસ કરતાં લાગે છે કે સરસ્વતીચંદ્ર' ૪–ઉત્તરાર્ધમાં થોડોક અંશ Flash back પદ્ધતિએ નિરૂપીને અને પ્રથમ ભાગમાં કેટલીક Mythical quality નિષ્પન્ન કરી શકીને ગોવર્ધનરામ એટલા અંશો દ્વારા લગભગ ચોથા ભાગના ઉત્તરાર્ધ વડે ગુજરાતીમાં જીવશે. સમય જતાં, બાકીના સાડાત્રણ જેટલા ભાગના માંસમજ્જા ઓગળી જઈને, ફક્ત નાનકડો અંશ-સાદીસીધી પ્રેમકથાનો ભાગ અવશિષ્ટ રહી જશે.

૧૩ એતદ્ જુલાઈ ૮૦

# પાંચ કાવ્યસંગ્રહો વિશે થોડુંક...થોડુંક...

ડૉ. મણિલાલ હ. પટેલ

કવિતાને વળી સાચી કે ઉત્તમ મધ્યમ અને નિકૃષ્ટ એવાં વિશેષણ શાનાં ? કોઈને પ્રશ્ન થાય. કવિતા જો 'કવિતા–કાવ્ય' પછી વિશેષણનો પ્રશ્ન જ નથી. પણ આ અભિગમથી બધી જ કાવ્યકૃતિઓને માપી શકાતી નથી. ('માપવી જોઈએ' એવી જિકર તો આદર્શ ગણાય) વળી કાવ્યનો આસ્વાદ કરીએ ત્યારે સંતર્પકતાની ઓછીવત્તી માત્રા અનુભવાય છે. એ ધ્યાનમાં લઈએ તો કવિતાનો ગુણવત્તા પ્રમાણે વર્ગભેદ કરવો જ પડશે. કાવ્યાસ્વાદનો દરેકનો અનુભવ રુચિસાપેક્ષ જ હોવાનો પણ સામાન્ય રીતે ભાવક વિવેચકની જે સાહિત્યિક રુચિ બંધાય છે એમાં સાહિત્ય પદાર્થને નાણવામાણવાની કેટલીક સમાન ભૂમિકાઓ પણ હોય જ છે ! એટલે જેને એક સાહિત્યરસિક નિકૃષ્ટ કવિતા કહે એને બીજો અધિકારી ભાવક ઉત્તમ રચના તો ના જ કહી શકે. આસ્વાદ કે રસાલેખમાં થોડોક ભેદ ભલે હોય એ ભેદ તદ્દન વિરોધી કે સામસામેના છેડાનો તો ના જ હોય ! આ વિગતોને ધ્યાનમાં રાખીને આપણા કેટલાક કવિઓની કૃતિઓને કાવ્યની વિભિન્ન અને તદ્દન સાદી સરળ વ્યાખ્યાઓના સંદર્ભમાં અવલોકી જવાનો ઉપક્રમ છે. (મારે જે વાત કરવાની છે એ સંદર્ભમાં 'કવિ,' 'કાવ્ય' 'કવિતા' શબ્દો મોટા પડે છે. છતાં એ રુઢ થયેલા હોઈને વાપર્યા સિવાય છૂટકો નથી.)

સૌ પ્રથમ વાત કરીશું વાડીલાલ ડગલીના '<u>સહજ</u>'ની. વાડીલાલને હું કોમર્સ અને અર્થશાસ્ત્રના સારા વિદ્વાન તરીકે જાણું છું. સાંપ્રત સમાજને જોવાની ને મૂલવવાની એમની નોખી દૃષ્ટિનો ય મને પરિચય છે. પરભાષામાં સારા કાવ્યોના એમના અનુવાદો, આસ્વાદો કે ઉત્તમ ગ્રંથો વિશેની એમની પર્યેષક

દૃષ્ટિથી ય હું વાકેફ છું, મને એ બધું જ ખૂબ ગમે છે. પણ એમના 'સહજ'માં હૃદયસ્પર્શી કાવ્ય રચના એકેય નથી! 'નીલગતિ' નામક પ્રથમ ગુચ્છમાં એમણે દરિયાની વિવિધ છબીઓ અને દરિયો જોતાં થયેલી અનુભૂતિઓને શબ્દસ્થ કરી છે. સરળ દેખાતી આ રચનાઓમાં કોઈને ચિત્રકલાનો ગુણ દેખાય, પણ એ ચિત્રો નખશિખ કાવ્યપૂર્ણ ક્યાંય નથી. શબ્દોની જાળ નાખવાથી દરિયો પકડાતો નથી, એકલો શુષ્ક વિચાર કે તરંગ કોઈ અર્થ કે રસની ચમત્કૃતિ ન જગાવે ત્યારે હું એને કવિતા કહી શકતો નથી! દરિયો અને પાસેનું મુંબઈ! પ્રકૃતિ અને નગરસંસ્કૃતિ બે વચ્ચેની રુઢ વિરોધાભાસી વાતો હૃદયંગમ બનતી નથી!

કવિની દૃષ્ટિએ જે શોધવું, જોવું જોઈએ એવું સૌંદર્ય કે એવું કળાત્મક વર્ણનનો એમનાં 'કાશ્મીર કાવ્યો'માં ય નથી. એકલદોકલ પંક્તિઓ સામે મળતી હોય ત્યારે કવિ કે કવિતા–કોઈનો ય ચ્હેરો ઓળખાતો નથી કાશ્મીરી સૌંદર્ય વિશેની રચનાઓ કૃત્રિમ અલંકરણના ભાર નીચે ગૂંગળાઈ ગઈ છે. કવિતા એટલે શબ્દમાં સૌંદર્યનિર્માણ–આવી વ્યાખ્યાના વ્યાપક અર્થમાં જોઈએ તો પણ પેલું પ્રકૃતિનું સૌંદર્યચિત્ર અહીં શબ્દમાં ઝીલાય ત્યારે એ ઝાંખો પડયો જ કેમ બની જાય? કવિ જે દૃશ્ય કે સંવેદનની રચના કંડારતો હોય એ એની અંગત, ભાવ મુદ્રાઓ ભળ્યા પછી નવા સ્વરૂપે નીખરી આવવું જોઈએ! 'અવકાશ' ગુચ્છમાં મૂકાયેલી ભિન્ન ભિન્ન વિષયો પરની એમની રચનાઓ જોતાં લાગે છે કે કવિતા ક્યાં કેવી રીતે હાથતાળી આપી જાય છે ને એને પકડવી કેવું તો અઘરું કામ છે! કવિતામાં એકલું ચિંતન કે એકલો વિચાર મૂકવો હોય ત્યારે શબ્દસંરચના કેટલી આકર્ષક અને સહજ બનાવીએ તો એ 'અપીલીંગ' લાગે એ જાણવું જ પડે! 'જ્યાનડાયરી' ગુચ્છનાં એમનાં હાઈકુ (જેવાં?) કાવ્યોમાં ક્યાંક ચિત્રીકરણ સારું છે, ક્યાંક શબ્દાર્થની ચમત્કૃતિથી નીપજતો અર્થ બોધ કે કટાક્ષ આસ્વાદી શકાય છે. અનેક વિષયો વાડીલાલે લીધા છે, પણ એકાદી ઉત્તમ રચના એમને દુર્લભ જ રહી લાગે છે! એ વિચાર પ્રધાનતાના આગ્રહી જણાય છે, હોય. પણ એ બધું પણ જે માધ્યમ સ્વીકાર્યું હોય એના બળે જ પ્રગટવું જોઈએ. 'ક્યાં છે? (પૃ–૧૦૨) જેવી રચનામાં એમનો કવિ મિજાજ દેખાય પણ પ્રાસની/ લયની લપટી લઢણો એમને આગળ વધવા દેતી નથી. પ્રાસંગિક કે વ્યકિત વિષયક રચનાઓમાં તો સ્વાભાવિક જ કેટલીક મર્યાદાઓ રહેવાની! કવિ રાવજીનો ચ્હેરો હું જોઈ શકું છું એમ કવિ વાડીલાલનો ચ્હેરો 'સહજ'માં હું જોઈ શકતો નથી.

વિપિન પરીખનું નામ તો જૂનું અને ખ્યાત છે! 'આશંકા'ની કૃતિઓ

જોયા પછી ભાવકને કેવા કેવા પ્રશ્નો થતા હશે? અછાંદસનો અર્થ નરી ગદ્યાળુતા થાય છે? મહાનગરમાં જીવાતા રોજબરોજના રેઢિયાળ જીવનના પ્રત્યેક પ્રસંગને ચબરાક ભાષામાં મૂકી દઈએ તો કવિતા બની જાય છે. શબ્દોની ચાતુરી, વિચારોના મરોડ, ઉપલક ચમત્કૃતિઓથી થતા અર્થવિસ્ફોટ, થોડાક અંગ્રેજી શબ્દો, થોડાક શ્લેષો, કેટલીક કહેવતો કે ઉપજાવેલાં સૂત્રો, ગળાગળા સાદે કરેલા સંવાદો કે જીવનમાં દેખાતી કૃત્રિમતાની સ્હેજ લ્હેકા કે કાકુ સાથે શબ્દસ્થ કરેલી વાત આ બધું ગમે તે રચનામાં ગમે ત્યારે આવે અને જાય! 'આશંકા'ની રચનાઓમાં કાવ્ય ક્યાં છે? આરંભથી અંત સુધી એક સંવેદનને, ઊર્મિ, વિચાર કે ભાવને ભિન્ન ભિન્ન કવિ ચાતુરીથી ઘૂંટતી કવિશિસ્ત અને એવી જ ભાષાની શિસ્ત કાવ્ય માટે અનિવાર્ય ગણાય, ખાસ કરીને વિષાદ, વિરતિ કે નગરસંસ્કૃતિની કૃત્રિમતા વિશે લખનારે શબ્દને પકડી પકડીને ફંગોળવાનો છે. દા. ત. 'પરિપક્વતા'–પૃ–૬૩ કે 'મૃત્યુ એક કારકુનનું' વિપિનની જાણીતી રચનાઓ જોઈશું તો જણાશે કે અહીં પરિસ્થિતિનું કથન છે, નિદાન છે. ભાષા કે ભાવના નિર્વહણ માટે કવિએ કરવાનું કર્મ (કવિકર્મ) અહીં ગેરહાજર છે. વિપિનની કોઈ પણ રચના વિશે આમ જ કહી શકાશે. વિગતો કે વિચારોને ઠાંસી ઠાંસીને ભાષામાં ભરવાથી, ક્યાંક પ્રાસ કે શબ્દનો ચબરાક ઉપયોગ કરવાથી કવિતા નથી થતી એવો મારો ખ્યાલ વિપિનને વાંચતા મને હંમેશા કનડ્યા કરે છે. નગરમાં જીવતા એક સપાટ કવિનો ઝાંખોપાંખો ચહેરો અલપઝલપ 'આશંકા'માં જોઉં છું ને ખોઈ બેસું છું.

'રસાત્મકમ્ વાક્યમ્ કાવ્યમ્' કે 'રમણીય અર્થ પ્રતિપાદક શબ્દમ્ કાવ્યમ્' કાવ્ય વિશેની આ સાદી સરળ પ્રાથમિક વ્યાખ્યાઓના વિસ્તૃત અર્થમાં પન્ના નાયકના 'પ્રવેશ'ને તપાસીએ તો કેટલીક સારી રચનાઓ સાંગે મળે છે! પ્રેમના વિવિધ ભાવ સંવેદનોને પન્ના યોગ્ય પ્રકૃતિ કે પદાર્થોના સાહચર્યો રચતાં રચતાં શબ્દસ્થ કરે છે. એની શબ્દયોજનામાં કવિની સામાન્ય સૂઝ અને કાળજી આવે છે. પન્ના ક્યાંક અરુઢ રીતે પોતાની વાત કરે છે. એક સ્ત્રી પાસેથી સ્ત્રીની પ્રણયાનુભૂતિના આવાં કાવ્યો મળે છે. 'પ્રવેશ'માં કેટલીક રચનાઓમાં આમ મધ્યમ પ્રકારની કવિત્વ શક્તિનો પરિચય મળે છે. આવી રચનાઓની સંખ્યા પણ ઠીક ઠીક છે. (દા. ત. એકરાર પૃ. ૫૨ વગેરે) છતાં પન્ના નાયક એકની એક ઊર્મિને, એકના એક ભાવો કે વિચારોને વિવિધ રીતે વારંવાર મૂકવા રચના કરે છે ત્યારે એ રચનાઓ બધે જ સંતર્પક બનતી નથી! આપણે ત્યાં સ્ત્રી કવિઓ ઘણી ઓછી છે. કેટલાક વિવેચકોએ 'પ્રવેશ'ની કવિતાને (સ્ત્રી

દાક્ષિણ્યથી પ્રેરાઈ ને હશે) ખૂબ વખાણેલી, બાકી આ કાવ્યોમાંય ભાષામાં ગદ્યાળુતા, સપાટ અને સપાટી પર જ રહેતી અભિવ્યક્તિ, ભાવ કે વિચારની ટાહ્લશ, કલ્પનો ઈત્યાદિની નૂતન તાજગીનો અભાવ ઈત્યાદિ અનેક મર્યાદાઓ પડેલી જ છે! પન્નાની કવિતાના વિષયો એ હાથ લંબાવે ને પહોંચે એટલા જ દૂરના છે! કવિ પાસે હોવી જોઈતી કલ્પના ઉડ્ડયન શક્તિ કે કશુંક અવનવું લઈ આવવાની સર્જક ભૂખ પન્નામાં ઓછી પ્રતીત થાય છે. એટલે એક ઉત્તમ સ્ત્રી કવિ, મીરાં પછી આપણને મળવી હજી બાકી જ રહે છે એમ કોઈ કહે તો આપણે ને પન્ના નાયકે સાંભળી લેવું પડે!

મોંઘો કાગળ, આકર્ષક છપાઈ, મઝાના લે આઉટ 'સહજ,' 'આશંકા' અને 'પ્રવેશ'ને મળ્યાં છે એવાં આપણી સાચી અને ઉત્તમ કવિતાને મળે તો સૌને ગમે.

નર્મદ જોસ્સાને કવિતાનું જનકબળ ગણતો. 'જોસ્સા'માં જ એ કવિતા કરવા બેસતાંને પછી ઉભરો શમી જાય તો ય એકાદ લીટી સાચી સારી લખાયા પછી એ કાચી–પાકી રચના પૂરી કરતો. નર્મદની કેટલીક અણઘડ રચનાઓ માટે લાગુ પડતી આ વાત આપણા કેટલાક નવ કવિઓને લાગુ પડે છે! 'કવિતા' 'સર્જવા' કરતાં 'કવિ' થવાનો ધખારો આપણા યુગમાં વધ્યો છે! ('કવિ' હોવું એ લગ્ન માટે ય ગેરલાયકાત હોવા છતાં આવું કેમ થયું હશે?) એકાદ પંક્તિ કે એકાદ રચના સારી થઈ હોય પછી સતત લખતા રહેવું અને સંગ્રહ કરવો એવી કવિ વૃત્તિમાંથી જન્મેલા 'એકાંતોની સોડમાં' (વ્રજલાલ દવે) અને 'શકયના' (સતીશ ડણાક) નામના કાવ્યસંગ્રહો પણ ગુજરાતી કવિતામાં ગણાય છે!' વ્રજલાલની રચનાઓમાં પ્રેમ અને પ્રકૃતિ છાંદસ–અછાંદસ અને ગીતના માધ્યમે વર્ણવાય છે. વ્રજલાલ શામળના કાવ્યાદર્શ પ્રમાણે 'સાદી કડી, સાદા વાત.'માં કવિતા જોતાં જણાય છે. અર્થ રસની (અહીં ભાવની) ચમત્કૃતિ કે રમણીય અર્થનું પ્રતિપાદન કરવું, સંવેદનની અરૂઢ અભિવ્યક્તિથી, સુંદર કલ્પનથી કે ભાવલયના માધુર્યથી ભાવકના હૃદયને વશ કરવાનું આ કવિતા શીખી નથી! ગીતોનો લય કે કયાંક સંવેદનની ઋજુતા નોંધપાત્ર લાગે! બાકી 'એકાંતોની સોડમાં' કાવ્યાભાસી કૃતક રચનાઓથી વિશેષ કશું નથી. કેટલીક જગ્યાએ તો વિષય અને અભિવ્યક્તિ હાસ્યાસ્પદ લાગે એવાં બની જાય છે. રાખવા જેવી કે કંઈક અંશે સંતર્પક હોય એવી વ્રજલાલની એકેય રચના ઉદાહરણ રૂપે મને મળતી નથી! ભાવકોને કયાંક પંક્તિઓ મળે ખરી. કહે છે વ્રજલાલ મર્મને ગૂંથી જાણે છે! પણ અહીં એ કયાંય કાવ્યમય બની આવ્યો હોય એવું લાગ્યું નથી.

૧૭ એતદ્ જુલાઈ ૮૦

'શકયતા'માં અસંબદ્ધ વિચારોને અસંબદ્ધ રીતે સતીશે મૂક્યા છે. કથક પુરાણ કલ્પન કે પરીકથાની સૃષ્ટિનો એ ઉપયોગ કરે છે. પણ કાવ્યમાં એનું ઓગળી જવું બનતું નથી. નવા વિષયો લાવવાના કે અરૂઢ રીતે કાવ્ય કરવાના ધખારામાં કવિતા અળપાઈ જાય છે. સાદા સપાટ વિધાનોથી આજના યંત્રયુગીન માનવીની વેદના કે વિષાદ આકારિત ન થઈ શકે! ઘુવડ, સૂરજ, અંધકાર, પોલાણ, ખોપરી ને લઈ આવીને હારબંદ્ધ ગોઠવી દેવાથી કવિતા રચાઈ જતી નથી. કવિતામાં એ બધું એના પૂર્ણપરિવેશમાં ત્યારે જ પ્રગટે જ્યારે એ કવિની અનુભૂતિમાં અને પ્રતિભાતેજમાં ઝબકોળાય! 'તું નથી, હું નથી, જળ નથી, સ્થળ નથી' એવું અર્થહીન બબડવા કરતાં સંવેદનાને પરંપરાની રીતે ય ઉત્કૃષ્ટ શબ્દોમાં, લયમાં કે કલ્પનમાં મઢી હોય તો કવિતા થાય! નોંધ-પણ ના લેવા જેવા સંગ્રહ વિશે ઈતિ અલમ્!

અ-કવિઓની આપણી વણજારમાં હારબદ્ધ ચાલ્યા આવતા મધુ કોઠારી, કેશુભાઈઓ, જોઈતારામ, મફતભાઈ, નલિન પંડયા, રમેશ આચાર્ય ને એવા તો કેટકેટલાય છે! ગુજરાતી કવિતાના ઉજ્જવળ ભવિષ્ય વિશે વળી કોઈક વાર—*

શિવરાત્રિ, ઈડર.

---

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *૧. 'સહજ' : | વાડીલાલ ડગલી. | બાલગોવિંદ, | ૧૦ રૂ. | ૧૯૭૬ |
| ૨. 'આશંકા' : | વિપિન પરીખ | વોરા એન્ડ કો. | ૧૫ રૂ. | ૧૯૭૫ |
| ૩. 'પ્રવેશ' : | પન્ના નાયક | ,, | ૨૦ રૂ. | ૧૯૭૫ |
| ૪. 'એકાંતોની-સોડમાં : | વ્રજલાલ દવે | રૂપાલી | ૫ રૂ. | ૧૯૭૬ |
| ૫. શકયતા : | સતીશ ડણાક | ,, | ૩-૭૫ રૂ. | ૧૯૭૪ |

## મારી પાંચ ઇચ્છાઓ

પાબ્લો નેરુડા

હવે એ લોકોએ મને જંપવા દીધો છે.
હવે એ લોકો મારી અનુપસ્થિતિથી ટેવાઈ ગયા છે
હવે હું મારી આંખો બંધ કરી દઉં છું.
હું માત્ર પાંચ જ વસ્તુની ઇચ્છા સેવું છું,
એ મારા માનીતા પાંચ પારસમણિઓ છે.
એક છે સદાકાળનો પ્રેમ.
પાનખરને જોવી તે બીજી વસ્તુ.
હું તો પાંદડાઓ વિના જીવી જ ન શકું.
પાંદડાઓ — ઊડીઊડીને પૃથ્વી પર પડતાં.
ત્રીજી વસ્તુ તે ગમ્ભીર શિયાળો,
વરસાદ મને ગમે, બરછટ ઠંડીમાં
અગ્નિ મને પંપાળે તેય ગમે.
ચોથી વસ્તુ તે ઉનાળો,
કલિંગરના જેવો સુપુષ્ટ.
અને પાંચમી વસ્તુ તે તારી આંખો.
માટિલ્ડા, મારી પ્રિયતમા,
હું તો તારી આંખો વિના ઊંઘી જ નહિ શકું.
હું તો તારી દૃષ્ટિરેખા વિના જીવી જ ન શકું.
તું તારી આંખોથી મને અનુસરે
એ માટે તો હું વસન્તને પણ અનુકૂળ રીતે ગોઠવી લઉં.
બસ, મારી ઈચ્છાઓનો આ છે ટૂંકો ને ટચ સરવાળો.

૧૯ એતદ્ જુલાઈ ૮૦

આમ ગણો તો કશું નહિ, આમ ગણો તો બધું જ.
હવે એમને જવું હોય તો જાય.
હું એટલું બધું જીવ્યો છું કે એક દિવસ
એઓએ મને પરાણે ભૂલી જવો પડશે
કાળાં પાટિયા પરથી ભૂસી નાખવો પડશે
મારું હૃદય કશાંક અખૂટથી ભરેલું હતું.
પણ હું જંપી જવાનું કહું છું
તેથી કદિ એમ ન માનશો કે હું મરી જવાનો છું.
ના, એથી ઊંધું જ ખરેખર બનવાનું છે.
હું જીવ્યે જવાનો છું—
હોવું, જીવ્યે જ જવું.
પણ જો મારામાં ધાન્ય અંકુરિત નહિ
થયા કરતું હોય, ધરતીને ભેદીને ફણગો નહિ ફૂટતો હોય
અને પ્રકાશને આંબવા નહિ મથતો હોય
તો હું નહિ હોઉં;
પણ માતૃત્વ ભરતી પૃથ્વી અન્ધકારભરી છે
અને મારામાં ય ઊંડે ઊંડે અન્ધકાર છે.
હું એવો કૂવો છું જેના પાણીમાં રાત્રિ
એના તારાઓને પાછળ મૂકી જાય છે.
અને એ એકલી ખેતરોમાં થઈ ને ચાલી જાય છે.
પ્રશ્ન આટલું બધું જીવ્યાનો છે
ને તેથી જ મારે હજી એટલું જ વધારે જીવવું છે.
મારો અવાજ આટલો સ્પષ્ટ ક્યારેય નહોતો,
મારાં સુમ્બનોથી આટલો ધનાઢ્ય હું ક્યારેય નહોતો.
હજી જરા વહેલું છે,
આ પલટાયા કરતો પ્રકાશ મધમાખીનાં ટોળાં જેવો છે.
આ દિવસ જોડે મને એકલો પડી રહેવા દો.
હું ફરી જન્મવાની અનુમતિ માગું છું.

*

૨૦ એતદ્ જુલાઈ ૮૦

## 'વેરનાં વળામણાં' મલયાળમમાં

અત્યાર સુધી ગુજરાતીમાંથી જે ચાર-પાંચ પુસ્તકો મલયાળમ ભાષામાં અનુવાદ પામ્યા છે એ તમામ અંગ્રેજી અગર હિન્દીમાંથી મલયાળમમાં ભાષાંતર પામ્યા છે. જ્યારે શ્રી હરકિસન મહેતા કૃત 'જગ્ગા ડાકુનાં વેરનાં વળામણાં' નામની બેસ્ટ સેલર નવલકથા ગુજરાતીમાંથી સીધો મલયાળમમાં અનુવાદ પામતું સર્વ પ્રથમ પુસ્તક છે.

કેરળ સ્ટેટમાં આવેલ કવીલોન શહેરમાંથી પ્રગટ થતાં 'કેરળ શબ્દમ્' (કેરળનો અવાજ) નામના બહોળો ફેલાવો ધરાવતા મલયાળમ સાપ્તાહિક માટે, જાણીતા લેખક અનુવાદક કમલ જસાપરા ગુજરાતીમાંથી સીધો મલયાળમમાં અનુવાદ કરી રહ્યા છે. આજ દિન સુધી જસાપરાએ મલયાળમમાંથી ૯ પુસ્તકો તથા ૧૭૫ જેટલી નવલિકાઓનો ગુજરાતીમાં અનુવાદ કર્યો છે. જેમાંથી ત્રણ નવલકથા નેશનલ બુક ટ્રસ્ટે તથા બે નવલકથા સાહિત્ય અકાદમીએ ગ્રંથસ્થ કરી છે.

અન્ય ભાષામાંથી ગુજરાતીમાં ભાષાંતર કરતાં આપણાં અનુવાદકો ગુજરાતીમાંથી એ ભાષામાં ભાગ્યે જ અનુવાદ કરતાં હોય છે, જ્યારે જસાપરાએ ગુજરાતીમાંથી ૧૫ નવલિકાઓ મલયાળમમાં અનુવાદ કર્યા અનુવાદ બાદ 'વેરનાં વળામણાં' નામની કદાચ સૌથી મોટી નવલકથાનો મલયાળમ અનુવાદ શરૂ કરી દીધો છે.

બીજા એક મલયાળમ સાપ્તાહિકે પણ ગુજરાતી નવલકથાની માંગણી કરી છે.

---

## ગુજરાતી સાહિત્ય સમાચાર

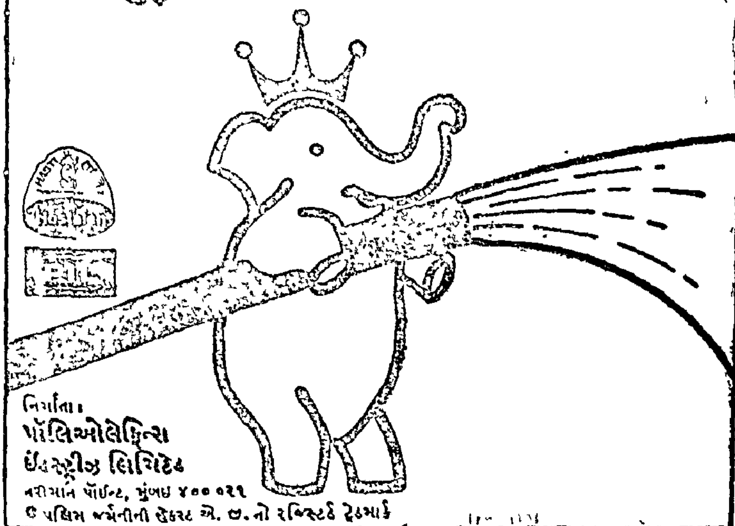
તાજેતરની મારી કોચીનની મુલાકાત દરમ્યાન ત્યાંથી પ્રગટ થતાં એક મલયાળમ સાપ્તાહિકના તંત્રીએ ગુજરાતી સાહિત્યમાં ઊંડો રસ દાખવા મહિનામાં એકવાર ગુજરાતી સાહિત્યના સમાચાર પ્રગટ કરવાનું કબૂલ્યું છે.

આથી દરેક સાહિત્યપ્રેમી ભાઈ બહેનો, સંસ્થાઓ, પુસ્તક પ્રકાશકો વગેરેને મારી વિનંતિ છે કે ગુજરાતી સાહિત્યને લગતાં નાનાં-મોટા સમાચાર મને નીચેના સરનામે મોકલી આપે જેથી એનો મલયાળમમાં અનુવાદ કરી પ્રકાશન માટે મોકલી શકું.

**—કમલ જસાપરા**
૮, શાહીન એપાર્ટમેન્ટસ
ભગવતિ હોસ્પિટલની સામે
સરદાર પટેલ રોડ, બોરીવલી
(વેસ્ટ) મુંબઈ-૪૦૦૦૯૨

૨૧ એતદ્ જુલાઈ ૮૦





હસ્તિ પાઇપ
ખેડૂતોને એક વરદાન
નિર્માતા:
પૉલિઓલેફિન્સ
ઇંડસ્ટ્રીઝ લિમિટેડ
નરીમાન પૉઇન્ટ, મુંબઇ ૪૦૦ ૦૨૧
® પશ્ચિમ જર્મનીની હેક્સ્ટ એ. જી. નો રજિસ્ટર્ડ ટ્રેડમાર્ક
CHAITRA-PIL-116 GJ




## The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

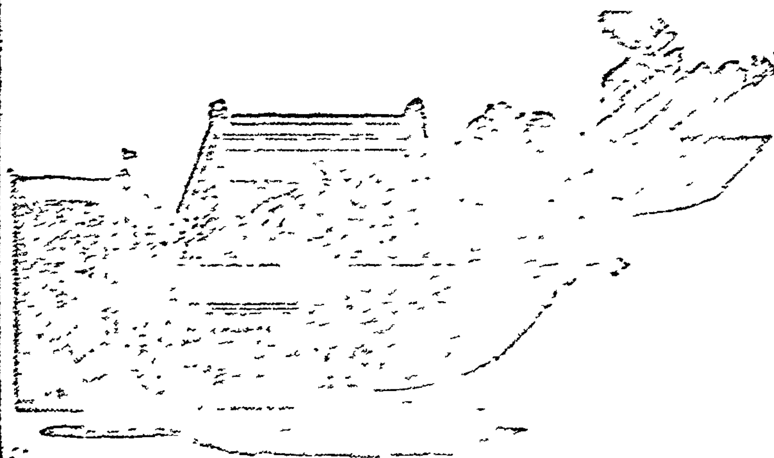
The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

[illegible]

*"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."*



MAFATLAL GROUP



માલિક–મુદ્રક–પ્રકાશક : ઉષા જોષી, કયૂ–૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨
મુદ્રણસ્થાન : રેખા પ્રિન્ટરી, આવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત–૧.

ઓટાઈ - ૩૪

# નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

# એતદ્

જુલાઈ ઑગસ્ટ ૧૯૮૦ વર્ષ ૩ અંક ૩૪

તંત્રીઓ

**સૌ. ઉષા જોષી** ૬૫-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

**રસિક શાહ** ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬.

**જયંત પારેખ** એ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂ. વીસ

**લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :**

સાહિત્ય સંગમ, બાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત.

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત,' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણસ્થાન : રેખા પ્રિન્ટરી, બાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત-૧

**વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :**

કુ. ઈ. ન. દીક્ષિત, ૭, અમરવિલા, ચંદ્રોદય પાસે, આજવા રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૯.

પોતાના સ્વાતન્ત્ર્યનું જેને તીવ્રતમ ભાન હોય તેવી વ્યક્તિ સમગ્ર આર્ગોસમાં એક માત્ર ઑરેસ્ટીસ છે. સાર્ત્રના 'ધ ફ્લાઇઝ' નાટકમાં આવા ઑરેસ્ટીસ વિશે ઍઇજિસ્થસ મૃત્યુના દેવ ઝિયસને કહે છે :

'A free man in a city acts like a plague-spot.' રાજા ઍઇજિસ્થસ અને દેવ ઝિયસ બંનેને માટે આવો સ્વતન્ત્ર માનવી ભયાવહ છે. પોતાના સ્વાતન્ત્ર્યનો ચેપ એ સમગ્ર આર્ગોસને, સમગ્ર માનવજાતને લગાડી

શકે છે. મુક્ત સાર્ત્ર વિધાયક સ્વરૂપે આપણી સદીમાં આવા 'પ્લેગ-સ્પોટ' પુરવાર થયા. એમના મૂળગામી માનવચિન્તનનો તેમ જ એમના જલદ, વેધક અસ્તિત્વવાદી વિચારનો ચેપ યુરોપને અને સમગ્ર વિશ્વને ઊગ્યો. માનવ-સ્વાતન્ત્ર્ય અને તેના અસ્તિત્વને વિશેના તમામ આચાર-વિચારોની બધી ક્ષણોમાં સાર્ત્ર ચિરસ્મરણીય બની રહેશે.

## ૧

મનુષ્યથી વધુ નક્કર બાબત આ સંસારમાં બીજી એકેય નથી. સાર્ત્ર એને વિશેનું અત્યન્ત વાસ્તવિક અને પ્રતીતિસભર દર્શન લઈને આવ્યા હતા. મનુષ્ય જ એમના દર્શનનું કેન્દ્ર છે. પરિણામે સાર્ત્રમાં એક જાતની અખિલાઈ છે. વ્યક્તિ સાર્ત્ર, સર્જક સાર્ત્ર, ચિન્તક સાર્ત્ર જેવાં ખણ્ડદર્શનો એમના સંદર્ભમાં ક્યારેક ભુલાવનારાં બની રહે તેવી એ અખિલાઈ છે. બલકે આ મનીષી માત્ર દાર્શનિક કે ચિન્તક નથી રહ્યા, પરન્તુ કર્મ અને ક્રિયાના પુરુષ રહ્યા છે. એમના સમગ્ર વિચારને ક્રિયામાં ઠરતો જોઈ શકાય એવી વાસ્તવિકતાનો તેમનામાં હમ્મેશનો એક આગ્રહ વરતાયો છે. તેઓ જેટલા 'ફિલૉસૉફર ઑવ ફ્રીડમ' છે તેથી વધુ 'ફિલૉસૉફર ઑવ્ રિસ્પૉન્સીબિલિટી' છે. ચુકવાયા વિનાના કોઈ સ્વાતન્ત્ર્યને સાર્ત્ર ચાહતા નહોતા. સ્વાતન્ત્ર્ય એક મૂલ્ય હોય, તો મૂલ્ય ચુકવાયા વિનાનું સ્વાતન્ત્ર્ય તો એક ખાલીપો જ છે એ વિચાર અહીં અવનવી રીતે ઘુંટાયો છે.

## ૨

સાર્ત્રનો સાહિત્યવિચાર તેમના માનવવિચારનો આ ભૂમિકાનો એક આવયવિક સંવિભાગ છે. એને ખણ્ડશ: જોવાનું જરા ય સલાહભર્યું નથી. પોતાની કારકિર્દી દરમ્યાન એક જીવંત અને જવાબદાર વ્યક્તિમાં હોય તેવા બધા જ વિરોધાભાસો, સંકુલતાઓ અને અધૂરપો તેઓ પ્રગટાવતા રહ્યા. સાહિત્યકલા જેવી શબ્દસૃષ્ટિને ક્રમશ: ત્યજતા રહ્યા. પરિણામે એમણે આપેલો સાહિત્ય-વિચાર એકત્રિત એવી પૂર્ણ મીમાંસા નથી. અલબત્ત, 'લેખન શું છે?' 'શા માટે લખવું?' 'કોણ કોને માટે લખે છે?'-જેવા પાયાના પ્રશ્નો ઉપાડીને તેમણે સાહિત્ય પ્રત્યેના પોતાના એક ચિન્તક અને સર્જક તરીકેના

સમૃદ્ધ વલણને સુવિશદ કરી આપ્યું છે ખરું. 'સાહિત્ય શું છે?'–નો જવાબ એક સાહિત્યકાર આપે એ ઘટના અત્યન્ત મહત્ત્વની તો છે જ–કેમકે મોટા ભાગના સાહિત્યકારો, એવો કશો પ્રશ્નોત્તર કર્યા વિના જ, ગભરાવ્યે રાખતા હોય છે. સાર્ત્ર એવા સંદર્ભમાં પૂરા ગમ્ભીર અને ગંભીર સાહિત્યચિન્તક રહ્યા છે, એમના સાહિત્ય-વિચારમાં આ પ્રકારની અધિકૃતતા ભળેલી છે. પરન્તુ એટલે જ, આ વિચારને સાર્ત્રના વિશેષાધિકારનો પાસ બેઠેલો છે; એક અર્થમાં આ વિચાર ખુલ્લો વિચાર બની રહેતો નથી, એના પર સાર્ત્રની પૂરી છાપ ઊઠેલી છે, એમ પણ કહેવાયું છે. છતાં, આ સદીની મહાન વિવેચનાત્મક ચળવળ 'નવ્ય વિવેચન' અને ત્યાર પછીનો, નવ્ય વિવેચનોત્તર, ગાળો જે ગતિવિધિ દર્શાવી આપે છે, તેમાંથી સાહિત્યવિચારક સાર્ત્રની બાદબાકી કરવાનું કદી ન પાલવે તેવી તેમાં ગુણસમૃદ્ધિ ભળી છે, એ પણ એટલું જ સાચું છે.

હમણાં જ કહ્યું તેમ, સાર્ત્રના સાહિત્યવિષયક વિચારો એમના પોતાના, વિલક્ષણ વિચારો છે. છતાં એનું માળખું માત્ર અસ્તિત્વવાદી નથી, જેટલું હોવું ઘટે તેટલું નથી. એ માળખું વસ્તુલક્ષી, મુખ્યત્વે તાર્કિક, છે અને એમના સાહિત્યપરક મિશ્ર વલણનું સુગઠિત ભાવે સમર્થન કરનારું છે. ફ્રેડ્રિક જેમ્સન યોગ્ય રીતે જ કહે છે, કે સાર્ત્ર ભાષાકીય આશાવાદ અને સાહિત્યસ્વરૂપપરક નૈરાશ્યનું એક નોંધપાત્ર મિલનબિન્દુ છે. એક તરફથી, આપણામાંના મોટા ભાગનાઓ એવો દૃઢ આશાવાદ ધરાવે છે, કે ભાષા, અભિવ્યક્તિને વિશેની અનન્ત શક્યતાઓ ધરાવે છે; તો બીજી તરફથી, આપણામાંના ઘણાની એવી એક ચોક્કસ લાગણી બંધાઈ છે કે સાહિત્યસ્વરૂપો આપણાં અનુભૂતોને અમુક શૈલીઓમાં કે ઢાંચાઓમાં ઢાળે છે અને એ રીતે હમેશાં અનુભૂતને વિ-કૃત કરે છે. સાર્ત્રમાં આ દૃઢ આશાવાદ અને આ ચોક્કસ લાગણીનું સંમિશ્રણ જોવા મળશે. આ જાતનો વિરોધાભાસ જે કંઈ સંદિગ્ધતાઓ જન્માવે તે બધી સાર્ત્રના સાહિત્યવિચારને વળગેલી છે–પરિણામે એ વિચાર ઠીક ઠીક મૂંઝવનારો, અને તેથી જ, કદાચ રસપ્રદ પણ બન્યો છે.

## 3

પણ જો અહીં સ્પષ્ટરૂપે સાર્ત્રની છાપ ઊઠતી હોય, તો એનો અર્થ એ જ, કે એનાં મૂળ સાર્ત્રના પોતાના ચિન્તનમાં હોવાં ઘટે. સાર્ત્રનું તત્ત્વ–

ચિન્તન એક અર્થમાં ઇતિહાસ-નિરપેક્ષ છે, તો બીજા અર્થમાં ફિનોમિનોલોજી જેવી વિચારશાખાનો ઇતિહાસ પણ ધરાવે જ છે. સ્વાતન્ત્ર્ય અને જવાબદારીની તેમ જ અધિકૃત અસ્તિત્વને વિશેની એમની દૃઢ માન્યતાઓએ એમને માર્ક્સવાદ પ્રતિ દોર્યા અને એમનામાં એક સંગીન 'સમાજવાદી માનવવાદ' 'સોશ્યાલિસ્ટ હ્યુમેનિઝમ'-જન્મ્યો. એ 'નવ્ય માર્ક્સવાદ' પણ એમના તત્ત્વચિન્તનનો એક નોંધપાત્ર છેડો છે. એમના અસ્તિત્વવાદી તત્ત્વચિન્તનને એ મૂળ અને એ છેડાના અભાવમાં કદી પામી ન શકાય. સાર્ત્રની ઘણી બધી સાહિત્યિક સમજો અને વિભાવનાઓની દાર્શનિક પીઠિકા માત્ર અસ્તિત્વવાદી નહિ, પણ આવી ત્રિવિધ છે. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો એમ કહેવાય, કે સાર્ત્રનો સાહિત્યવિચાર, ફિનોમિનોલોજી, અસ્તિત્વવાદ અને એમની શૈલીના નવ્ય માર્ક્સવાદની ભરપૂર છાયામાં ઉછરેલો વિચાર છે. એ ત્રિવિધ પીઠિકાના લાભાલાભથી એ વિચાર જરા ય વંચિત રહી શક્યો નથી. આપણે એના એ સ્વરૂપને પામીએ તે પહેલાં, એ દાર્શનિક પીઠિકાનો આછો પરિચય મેળવી લઈએ.

## ૪

ક્લબ મેઈન્ટેનન્ટ ખાતે સાર્ત્રે 'અસ્તિત્વવાદ અને માનવતાવાદ' અંગે જે વ્યાખ્યાન આપ્યું તે મૂળ ફ્રેન્ચમાં ૧૯૪૬માં પ્રગટ્યું હતું. ૧૯૪૮માં એનો અંગ્રેજી અનુવાદ આપતાં અનુવાદક ફિલિપ મેઈરેત લખે છે, કે ફ્રાન્સની આ અસ્તિત્વવાદી ચળવળ એક ઝળહળતી સફળતા હતી: એ, વિચારોમાં આવેલી કશી ગતિશીલ ફેશન જ નહોતી, પણ એની પાછળ સોએક વર્ષનો ઇતિહાસ અને એવા ઇતિહાસનું બળ હતાં. એ એક શક્તિશાળી વિચાર-સમ્પ્રદાયનું પ્રતિનિધિત્વ કરનારી ચોક્કસ વિચારધારા હતી. પશ્ચિમના માનવ-ચિન્તનને વારે વારે અતિ-પદ્ધતિકરણની જે ભીંસ વેઠવી પડી છે, તેવી ભીંસની પૂર્વભૂમિકા અસ્તિત્વવાદ પણ ધરાવે છે, એટલે કે એવી ભીંસને સફળતાપૂર્વક વિદારનારા ચિન્તન તરીકે એનો પૂરો મહિમા થયેલો છે.

## ૫

એ વિચાર-સમ્પ્રદાયને વીગતે જોતાં પહેલાં સાર્ત્રને સત્તરમી સદીના સુખ્યાત ફ્રેન્ચ ગણિતી અને તત્ત્વચિન્તક રેને દેકાર્તના સંદર્ભમાં તથા-

ઓગણીસમી સદીના જર્મન તત્ત્વચિન્તક એડમણ્ડ હુસેર્લના સંદર્ભમાં મૂકી જોવાની જરૂર છે. બંને ચિન્તકોનો ઠીક ઠીક પ્રભાવ કીર્કીને સાર્ત્ર બંનેથી ચોક્કસપણે મુક્ત પણ થયા છે. દેકાર્ત સૌથી પહેલું સત્ય એ ઉચ્ચારે છે, કે તત્ત્વચિન્તનનો પ્રારમ્ભ વિચારવાની પ્રવૃત્તિથી જ થાય છે. તત્ત્વચિન્તક પ્રત્યેકને વિશે શંકા ખડી કરીને પોતાના ચિન્તનનો ભલે પાયો નાખે, પણ એક ચીજને અંગે એ શંકા નહિ જ કરી શકે, અને તે ચીજ તે એ પોતે જ–જે ચિંતવી રહ્યો છે, અથવા શંકા કરી રહ્યો છે તે. ચિન્તક પોતાને વિશે શંકા કરી શકતો નથી. 'મેડીટેશન્સ'માં દેકાર્તે આપણી શંકાઓ, સંશયો કે આપણા વિચારોના આવશ્યક વિષયીને રૂપે આપણા અસ્તિત્વની નિશ્ચિતિને અવારનવાર 'Cogito' તરીકે વર્ણવી છે–'Cogito ergo sum' : I think, therefore I am. પદાર્થોને પ્રત્યક્ષપણે ઓળખાવનારા સાધનને રૂપે વિચારોને ઘટાવતી સ્કોલેસ્ટિક પરમ્પરાને દેકાર્તની જ્ઞાનની વિભાવના વટી જાય છે. એ, દેકાર્તથી ઈમાન્યુએલ કાન્ટ સુધીના તત્ત્વજ્ઞાનવિષયક વિકાસનું મહત્ત્વનું પગલું પણ છે. કયા વિચારો વાસ્તવિકતાની નકલ છે અને કયા ચિત્તના પોતાના માત્ર ફેરફારો છે એ નક્કી કરનારી તર્કપ્રક્રિયા પર દેકાર્તે ભાર મૂકયો હતો. પરિણામે ચિત્ત અને જડ પદાર્થ વચ્ચેનું દ્વૈત પ્રકાશિત થયું હતું. વિશ્વના અસ્તિત્વને વિશેની શંકા–એ પ્રારમ્ભિક સંશય, વિચારક દ્રવ્ય લેખે ઘટાવતી આપણા અસ્તિત્વની નિશ્ચિતિ, જ્ઞાન–વિભાવના તથા ચિત્ત અને જડ પદાર્થ વચ્ચેનું દ્વૈત : દેકાર્તની પદ્ધતિનાં, એટલે કે કાર્ટિસિયનિઝમનાં, નોંધપાત્ર પાસાં છે. સાર્ત્રના તત્ત્વદર્શનનું એ મહત્ત્વનું માળખું બની રહે છે. સાર્ત્ર અને તમામ અસ્તિત્વવાદીઓ, મનુષ્ય જ તત્ત્વચિન્તનનો પહેલો પદાર્થ છે એવા દેકાર્તના આગ્રહને વધાવી લે છે, સાર્ત્રની પહેલી નવલ 'નોસિયા'માં સાર્ત્રે, પરોક્ષપણે, દેકાર્તનો એવો ઋણ–સ્વીકાર તો કર્યો જ છે, પણ પોતાના ભિન્ન માર્ગનો ઇશારો પણ આપ્યો છે. રોકેંતિ પોતાના ખરા સ્વત્વને વિશ્વના એક પૂરેપૂરા મુક્ત એજન્ટને રૂપે પામે છે તે તર્કને લીધે નહિ, પણ વસ્તુઓને લીધે. વિચારોના તાર્કિક પૃથક્કરણથી નહિ. પણ સાર્ત્ર પોતાના તત્ત્વચિન્તનનો પ્રારમ્ભ વાસ્તવિકતાને વિશેની મનુષ્યની સમ્પ્રજ્ઞતાથી કરે છે. વાસ્તવિકતા પોતાના અસ્તિત્વને માટેના કશા આવશ્યક કારણ વિનાની છે, માત્ર છે, અને પોતે સમ્પૂર્ણપણે મુક્ત છે. 'નોસિયા' તો એક પ્રકારની ઊબક છે, તમ્મર–અવસ્થા છે–જ્યારે આપણે વાસ્તવિકતાને અર્થપૂર્ણ બનાવવાના આપણા સ્વાતન્ત્ર્યનો અને આપણી જવાબદારીનો પૂરી પ્રામાણિકતાથી સામનો કરતા હોઈએ છીએ, એ, 'Visceral cogito' છે.

દેકાર્તના તત્ત્વજ્ઞાનનો સર્વસાધારણ પ્રભાવ ઝીલનારા સાર્ત્ર જ્ઞાન અને ચેતનાને વિશેનાં દૃષ્ટિબિન્દુઓમાં તેમનાથી ઘણા ઘણા જુદા પડે છે. કાર્ટિસિયન પરમ્પરાના ભંગનું કારણ સાર્ત્ર માટે હુસેર્લ અને તેમનો તત્ત્વાભિગમ છે. ફિનોમિનોલોજી વર્ણનપરક વિજ્ઞાન છે તથા ચેતના હમેશાં કશાકની ચેતના છે એવા હુસેર્લના બે મૂલ્યવાન વિચારોને સાર્ત્ર ભરપૂરતાથી અનુસરે છે. પરન્તુ, ચેતનાને સીધેસીધું મળેલું તો અસ્તિત્વ છે, સત્ત્વ નહીં–એવા વિચારથી હુસેર્લથી સાર્ત્ર જુદા પડે છે. અસ્તિત્વનું તત્કાળ ગ્રહણ, એવી intuition, સાર્ત્રના અસ્તિત્વવિષયક દર્શનનો મર્મ છે તેમ જ તેમના 'બીઇંગ એન્ડ નથિંગનેસ'નો પાયો છે. સાર્ત્રની દૃષ્ટિએ હુસેર્લ સત્ત્વવાદી છે, કેમકે તેઓએ, 'વસ્તુઓ શું છે'–ને વિશેના જ્ઞાનને તત્ત્વજ્ઞાનનો પાયાનો હેતુ લેખ્યો હતો, બલકે તેને વિશે પૂરા આગ્રહી બન્યા હતા. મોટા ભાગના તત્ત્વજ્ઞાનને સાર્ત્રે 'સત્ત્વવાદી' લેખ્યું છે, કેમકે મોટાભાગના ચિન્તકોએ સત્ત્વને અસ્તિત્વની પૂર્વે મૂક્યું છે, એની અગ્રિમતાને આગળ કરી છે. 'સત્ત્વ' અને 'અસ્તિત્વ' વચ્ચેનો આ ભેદ મધ્યયુગીન સ્કોલેસ્ટીક પરમ્પરાની દેણ છે. તમામ વાસ્તવિકતાનાં ભિન્ન પાસાંને રૂપે સત્ત્વ અને અસ્તિત્વને જોનારા એઓ આમ કહેતા : 'વસ્તુ શું છે?' એવા પ્રશ્નનો જે જવાબ મળે તેને સત્ત્વ ગણવું–જવાબ એ, કે પદાર્થની મૂળ પ્રકૃતિ અથવા તેની 'સંરચના' સત્ત્વ છે. તેમના આવા દૃષ્ટિબિન્દુ અનુસાર, મનુષ્ય આવશ્યકપણે 'રેશનલ ઍનિમલ' છે. તો બીજી તરફ, 'વસ્તુ છે?' એવા પ્રશ્નનો જે જવાબ મળે તેને અસ્તિત્વ ગણવું એમ તેઓ કહેતા. આપણા એને વિશેના વિચારથી એને મુક્ત, સ્વાયત્ત, બનાવનારી પાયાની ક્રિયા તે અસ્તિત્વ છે. તદનુસાર, વ્હેલ, નહિ કે મર્મેઇડ – મત્સ્યકન્યા –, કોઇનાયે વિચારથી મુક્ત, સ્વાયત્ત, એવું અસ્તિત્વ છે.

સાર્ત્રને મન અસ્તિત્વ સત્ત્વની પૂર્વે છે, કેમકે અસ્તિત્વ જ 'the very paste of things' છે. હુસેર્લે વિશ્વના અસ્તિત્વને વિશેના પ્રશ્નને 'બ્રેકેટ' કરેલો, કેમકે, તેમ કરવાથી વિશ્વની વિલક્ષણતામાં કે તેની સમૃદ્ધિમાં કશો ફેર પડતો નથી, એમ તેઓ માનતા હતા. સાર્ત્ર અનુસાર, એવો ફેર અવશ્ય પડે છે. અસ્તિત્વ સત્ત્વ પૂર્વે છે, એનો અર્થ એ કે અસ્તિત્વ અર્થ પૂર્વે છે, કેમકે સત્ત્વ જ પદાર્થોને મૂળ અર્થો અર્પનારું છે. સાર્ત્ર આ તર્કનો સ્વીકાર કરીને એવા નિર્ણય પર આવ્યા કે મનુષ્ય અને પ્રકૃતિમાં અસ્તિત્વ બધા સંભવિત અર્થોની પૂર્વે છે. મનુષ્યના સંદર્ભમાં આ અગ્રિમતાની વાત તેમણે સવિશેષભાવે કરી છે. મનુષ્યનું જે કંઈ લાક્ષણિક છે તે તેનાં કાર્યોમાંથી પરિણમે છે, અને

તેં પૂર્વે તે કદી હોતું નથી. હા, શરીર અને જન્મ જેવી સમાન સ્થિતિઓ સૌને મળી છે, તે તેમનાં કાર્યો પૂર્વે છે પણ ખરી, છતાં એ સ્થિતિઓથી મનુષ્ય માનવીય બનતો નથી. એ સ્થિતિઓનું મુક્ત અર્થઘટન, એને વિશેની પ્રતિક્રિયા જ, મનુષ્યને વિલક્ષણ માનવી બનાવે છે. આમ, સાર્ત્રની દૃષ્ટિએ, મનુષ્ય જ પોતાના સત્ત્વનું 'નિર્માણ' કરે છે, સત્ત્વ તેનાં કાર્યોથી જન્મે છે, અને કાર્યોને અનુસરે છે. અસ્તિત્વ અને સત્ત્વની આ પૂર્વાપર સ્થિતિ જ મનુષ્યને સાચા અર્થમાં સ્વતન્ત્ર બનાવે છે. અહીં નોંધવું જરૂરી લેખાશે, કે સાર્ત્રનો નિરીશ્વરવાદી અસ્તિત્વવાદ બેવડી ધાર ધરાવે છે: મનુષ્ય અને પ્રકૃતિ બેયમાં અસ્તિત્વ સત્ત્વ પૂર્વે છે એવું કહીને તેઓ એમ સૂચવે છે, કે જડ ભૌતિક પદાર્થો-મેટર-તો માત્ર છે. એને પોતાના હોવાપણાને માટેનું કોઈ અનિવાર્ય કારણ છે જ નહિ. માટે એના અસ્તિત્વનું વસ્તુપદાર્થોમાં, તે સત્ત્વવિહોણા હોવાથી, સમર્થન શોધી શકાતું નથી, કે વસ્તુપદાર્થોની બહાર પણ તેના અસ્તિત્વનું સમર્થન શોધવાનું અશક્ય બની રહે છે-એટલા માટે, કે વસ્તુપદાર્થોની બહાર, સાર્ત્ર અનુસાર, ઈશ્વર નથી. મનુષ્ય પણ કશા, પૂર્વે અપાયેલા, અર્થ વિનાના વિશ્વમાં માત્ર ફંગોળાયેલો છે. જો કે સાર્ત્ર અહીં મહત્ત્વની વાત એ કહે છે, કે મનુષ્ય ભલે ફંગોળાયેલો હોય, પણ 'વિશ્વ' એને કારણે જ અસ્તિત્વમાં આવે છે-'come-to-be'. કેમકે મનુષ્યનું અસ્તિત્વ અને તેનો પુરુષાર્થ જ વાસ્તવિકતાને કે સત્‌ને અર્થ બક્ષે છે, ન કોઈ બીજું.

અહીં, હુસેર્લના વિદ્યાર્થી અને એટલા જ જાણીતા અસ્તિત્વવાદી **માર્ટિન હાઇડેગર**ને અસ્તિત્વની અગ્રિમતા પરત્વે સાર્ત્રના નોંધપાત્ર પૂર્વસૂરિ લેખવા જોઇશે. તેમણે પોતાના 'બીઇંગ ઍન્ડ ટાઇમ'માં વાસ્તવના મહત્ત્વના પાસા તરીકે સમયનો ઉલ્લેખ કર્યો છે, અને કહ્યું છે, કે સમય વાસ્તવિકતામાં મનુષ્યના અસ્તિત્વ દ્વારા પ્રવેશે છે. જો કે સાર્ત્ર અહીં જુદા પડીને એમ કહે છે, કે સમય નહીં પણ શૂન્યતા-નથિંગનેસ-માનવ-અસ્તિત્વનું હાર્દ છે અને મનુષ્ય તમામ વાસ્તવિકતાઓમાં તેને તેડી લાવે છે. સાર્ત્રની દૃષ્ટિએ માત્ર શૂન્યતા જ સમ્પૂર્ણપણે સ્વચ્છ બની શકે છે. સત્-બીઇંગ-તેમ કરી શકે નહીં, કેમકે તે પોતાથી એકરૂપ હોય છે, તેથી તે માત્ર પોતાને જ છતું કરી શકે છે. માત્ર શૂન્યતા જ પોતે નથી અને તેથી તે 'ટોટાલિટી ઑવ્ અનધર' છે. અલબત્ત, સાર્ત્રનો શૂન્યતાનો વિભાવ અમૂર્ત વિભાવ નથી, ચોરસ વર્તુળનો નથી, પણ મૂર્ત વિભાવ છે. સાર્ત્રમાં શૂન્યતાના એ મૂર્ત વિભાવનું અનેકશ: સમર્થન મળે છે. સાર્ત્ર, આધ્યાત્મિક વાસ્તવિકતાઓનું અસ્તિત્વ, એક તરફથી, નથી

સ્વીકારતા તથા બીજી તરફથી, તેઓ, માનવ-સ્થિતિના અતિસરલીકરણમાં પરિણમતા ભૌતિકવાદને પણ નથી સ્વીકારતા. તેમની આ બંને મહત્ત્વની અસ્વીકૃતિઓ તેમના અસ્તિત્વવાદમાં પાયાની છે. સાર્ત્રને મન માત્ર અસ્તિત્વ જ ભૌતિકતા છે. શૂન્યતા જ, મનુષ્યને, જે શુદ્ધપણે ભૌતિક છે તેનાથી જુદો પાડી આપે છે. સાર્ત્રના દૃઢ મત પ્રમાણે, ઈશ્વર પણ નથી કે આત્મા પણ નથી, છે માત્ર 'હોવાપણું' અને 'શૂન્યતા.'–આ બેમાંથી વિશ્વનો ઉદય થાય છે.

## ૬

દેકાર્તને બાદ કરતાં, હુસેર્લ અને હાઇડેગરનો આ સંદર્ભ સાર્ત્રને જર્મન તત્ત્વજ્ઞાનની પરમ્પરામાં પ્રગટેલા અસ્તિત્વવાદી વિચાર-સમ્પ્રદાય સાથે જોડી આપે છે. એમાં મુખ્યત્વે કિર્કેગાર્દ, નિત્શે, કાર્લ યેસ્પર્સ, હુસેર્લ અને હાઇડેગરનો ઉલ્લેખ કરી શકાય.

હેગલના 'ડાયાલેક્ટિક'માં જર્મન ફિલોસોફી એની પરાકાષ્ઠાએ પહોંચી હતી. પણ એનો અત્યન્ત સમર્થ વિરોધ ડેનિશ ચિન્તક કિર્કેગાર્દે કર્યો. એમણે જોયું કે મોટા ભાગનું તત્ત્વજ્ઞાન ઘટનાપરક ડહાપણ નહોતું, પણ ઘટનાની ઉપેક્ષા કરનારું, ડહાપણને વિશેનું ડહાપણ હતું. કાન્ટનું ચિત્ત-વિશ્લેષણ કે હેગલનો, વિચાર અને ઇતિહાસને વિશેનો ઉત્ક્રાન્તિવિચાર વ્યર્થ ભાસતાં હતાં. કેમકે, ઘટનાઓનો મૂળાધાર તો વૈયક્તિક નિર્ણયો છે, અને એવા નિર્ણયોને વિશે એ તત્ત્વજ્ઞાન કશી મદદ કરતું નહોતું. કિર્કેગાર્દ માત્ર વ્યક્તિઓને જ વાસ્તવિક લેખે છે, અને જણાવે છે, કે વ્યક્તિના સંઘર્ષો અને વ્યક્તિની સમસ્યાઓ, વેદનાઓ, તથ્યોની બૌદ્ધિક ખોજ વડે અથવા તે વિશેના વિચાર-સૂત્રોની ખોજ વડે કદી નષ્ટ ન થાય, અથવા તે વડે તેનો કદી ઉકેલ ન મળે. તેઓ કહે છે કે પ્રત્યેક વ્યક્તિના અસ્તિત્વની વાસ્તવિકતા મનુષ્યની 'ઇન્વર્ડનેસ'માંથી પ્રગટે છે, નહિ કે ચિત્ત જેને જેને નિયમબદ્ધ કરીને જેની જેની સંહિતા રચે તેમાંથી! કેમકે વસ્તુલક્ષી જ્ઞાન હમેશાં સત્યથી એક યા બે પેઢી દૂર જ હોય છે! એટલે તો કિર્કેગાર્દ, 'સત્ય આત્મલક્ષિતા છે' એમ ભારપૂર્વક કહે છે: 'Truth is subjectivity.' આ આત્મલક્ષિતાના પ્રદેશમાં જ, એકથી બીજા જોડેના કે બીજાઓની આત્મલક્ષિતા જોડેના અંતર્મુખ સમ્બન્ધમાં જ ઈશ્વર વિશેની સમ્પ્રજ્ઞતા અને તેની સાથેની સમ્બન્ધભૂમિકા સ્થપાય છે.

કિર્કેગાર્દના દેશકાળમાં, નિરપેક્ષને રૂપે નિર્વૈયક્તિક ઈશ્વરનો ખયાલ સુપેરે પ્રવર્તતો હતો. મોટા ભાગના ફિલસૂફો ખ્રિસ્તી હતા અને તેમના સમકાલીન વિજ્ઞાનીઓ પણ તેવા જ હતા. વિચાર તરીકે ઈશ્વરને સ્થાપવામાં તેઓ સફળ નીવડે તેવા ચિન્તનને તેમણે સફળતાપૂર્વક વિકસાવેલું. પરન્તુ કિર્કેગાર્દની દૃષ્ટિએ, આખી વાતમાં ઉપેક્ષિત તત્ત્વ જો કોઈ હોય તો તે 'મનુષ્ય'! ખરો વિષય હતો મનુષ્ય, એટલે કે તેના હોવાપણાની, તાગ ન લઈ શકાય તેવી, અંતર્મુખતાની એ વિકાસમાં ઉપેક્ષા થયેલી. કિર્કેગાર્દે આ વિશે જ વિદ્રોહ માંડ્યો. મનુષ્યના આવેશ અને તેની વેદનાની વૈયક્તિક ભૂમિકા સ્વીકારીને એમણે પોતાના 'નાઈટ ઑવ્ ફેઈથ'નું સર્જન કર્યું હતું.

આપણી સદીમાં, બે વિશ્વ યુદ્ધો વચ્ચેની અંધાધૂંધી અને વ્યસ્તતા વચ્ચે જેમ કિર્કેગાર્દને, તેમ, આપણે નિત્શેને પણ નવેસરથી પામીએ છીએ. વીસીની આસપાસનું પરાસ્ત જર્મની આ બેય મનીષીઓ વડે સ્ફુરેલા 'સબ્જેક્ટિવ એબ્સોલ્યુટિઝમ'ને માટેની સમુચિત, સુયોગ્ય ભૂમિ હતી. પૂર્વે શ્રેય ભાસેલી રાજકીય અને સામાજિક વ્યવસ્થાઓને વિશે મનુષ્ય હવે અતિશય નિર્ભ્રાન્ત હતો–પરિણામે, તે જેમાંથી જન્મેલી તે તમામ વસ્તુલક્ષી વિચાર–પરમ્પરાઓનો ભારે મોટો ઉપહાસ થયો હતો. મનુષ્ય વધુ સલામત સ્વરૂપના જીવન–આધારની શોધમાં, પોતાના જ્ઞાનનાં મૂળિયાં ક્યાંક બીજે નાખવા ઝંખતો હતો. કિર્કે–ગાર્દની જેમ નિત્શેમાં પણ મનુષ્યનાં આવેશ, વેદના અને વૈયક્તિક નિર્ણયોને વિશેનું એક રોમેન્ટિક વલણ છે. પરન્તુ એ અભિનિવેશ કરતાં યે વધારે મહત્ત્વની બાબત તે, બંનેમાં પ્રગટતી માનવતાની કરુણ, કપરી દશાને વિશેની સમજ છે. કિર્કેગાર્દના 'નાઈટ ઑવ્ ફેઈથ'ની જેમ જ નિત્શેનો 'સુપરમેન' કશીક આત્યન્તિક ભાવે માંડેલી એવી સચ્ચાઈને લીધે આવેશ અને બુદ્ધિવાદની મર્યાદાઓને ઓળંગી જાય છે–બંનેની બંને વિભાવનાઓ એવા 'ટ્રાન્સેન્ડેન્સ'ની વિભાવનાઓ છે, અને બંનેમાં વ્યક્તિની આત્મલક્ષિતાનો મહિમા થયેલો છે. આ આત્મલક્ષિતા સાર્ત્રમાં વધુ ગભીર અર્થો ધરાવતી કેન્દ્રવર્તી વિભાવના બની રહે છે.

સમકાલીન યન્ત્રવૈજ્ઞાનિક સભ્યતા સામે આકરું તહોમતનામું કાર્લ યેસ્પર્સે પોતાના 'મેન ઈન ધ મોડર્ન એજ'માં મૂક્યું, અને એને એક 'સામાજિક રોગ' કહીને ઓળખાવી, તેનો વિકસી રહેલા અસ્તિત્વવાદી વિચાર પર ખૂબ જ પ્રભાવ રહ્યો. વિચારના વસ્તુલક્ષી માનદણ્ડને વિશેની વધતી જતી શ્રદ્ધા માનવ–અસ્તિત્વની ખરેખરી પ્રકૃતિને બાદ રાખીને પુષ્ટ થતી હતી. વ્યક્તિઓની ચોમેર

વસ્તુલક્ષી અને યન્ત્રપરક વિચારપદ્ધતિઓની ખચિતતા એવી રીતે વિસ્તરતી હતી કે ખુદ વ્યક્તિ જ એમાં ગુંગળાઈ જાય, એની ઇચ્છાશક્તિ જ એમાં મરી જાય. કહેવાતી પ્રગતિ અને રૂંધાતી વ્યક્તિમત્તા વચ્ચેની આ વિષમતા વિનાશક પરિબળોની જાણ્યે-અજાણ્યે જનની બની હતી. 'The sclerosis of objectivity is the annihilation of existence' કહેનાર યેસ્પર્સનું દર્શન આપણા દાયકાઓમાં વધુ ને વધુ સાચું ઠરતું હતું. તેઓ જાહેર કેથલિક હતા અને તેમના અસ્તિત્વવાદી વિચારો છેવટે તો ધાર્મિક તત્ત્વચિન્તનમાં પરિણમે છે. છતાં તેમણે ચોક્કસ જગ્યા પર આંગળી મૂકી હતી. માનવ-વિનાશને કોઈ રોકી શકે નહિ, સિવાય કે એની ભયાવહતાની મનુષ્યને પોતાને જ કશી દૃઢ પ્રતીતિ થાય. સાર્ત્રપ્રમુખ નિરીશ્વરવાદી ફ્રેન્ચ અસ્તિત્વવાદીઓથી કિર્કેગાર્દપ્રમુખ યેસ્પર્સ અને ગેબ્રિયલ માર્સેલ જેવા ખ્રિસ્તીઓનો ઈશ્વરવાદી વિચાર અસ્તિત્વવાદની એક જુદી જ શાખા બને છે: મનુષ્યને, એમની દૃષ્ટિએ, પ્રતીતિ થવી જોઈએ કે પોતે એક મુક્ત માનવીથી વિશેષ કશું બની શકે એમ નથી, એ તો ખરું જ, પણ પોતે કદી સ્વયંપર્યાપ્ત પણ બની શકે એમ નથી. પોતાનું જીવન અસ્તિત્વમાન ઈશ્વરના પ્રભાવ હેઠળ પ્રગટાવવાને પોતે મુક્ત છે-અથવા તો પછી, ગર્વથી તેનો નકાર કરવાને કે તેને હાંકી કાઢવાને પણ તે મુક્ત છે. સ્પષ્ટ છે કે સાર્ત્રની નિરીશ્વરવાદી ભૂમિકા તેમને આ પૂર્વસૂરિઓથી ખાસ્સા જુદા દર્શાવી આપે છે, અને એ જ એમના અસ્તિત્વવાદનો વિશેષ છે. છતાં, ઈશ્વરનું અન-અસ્તિત્વ પુરવાર કરવામાં તેઓ લગીરેય વેડફાઈ જવા માગતા નથી, એ એટલું જ નોંધપાત્ર છે. તેઓની દૃઢ માન્યતા તો એવી છે, કે ઈશ્વરના અસ્તિત્વની કશી નકરી સાબિતી પણ મનુષ્યને પોતાથી બચાવી શકે એમ નથી! ક્રિયાની વિચારધારાને રૂપે, અને મનુષ્યને જ સર્વથા જવાબદાર લેખી, તેના તેના વડે જ થનાર ગૌરવની શોધને રૂપે, વિકસીને, અસ્તિત્વવાદ એક સઘન આશાવાદ પ્રગટાવે છે, એવો સાર્ત્રનો દાવો લગીરેય શબ્દાળુ નથી.

છતાં, આ 'સબ્જેક્ટિવ એબ્સોલ્યુટિઝમ' અસ્તિત્વવાદની જાણીતી સંદિગ્ધતાનો ચોક્કસ ઈશારો તો કરે જ છે; મૂલ્યોને વિશેના માનદણ્ડો જેટલા વધુ આત્મલક્ષી, તેટલો તેમનો, ઉકેલ કે ઉપચારપરક વિનિયોગ વધુ મુશ્કેલ. સાંસ્કૃતિક પ્રશ્નો, રાજકીય વિચારસરણીઓ, સામાજિક વૃત્તિવલણો કે ઈતિહાસજન્ય નિષ્કર્ષોને એવા માનદણ્ડો લાગુ પાડવાનું, તેમની આત્યન્તિક આત્મલક્ષિતાને કારણે, હમેશાં દોહ્યલું રહ્યું છે. સાર્ત્રશૈલીનો અસ્તિત્વવાદ ઉદય પામ્યો અને વિકસ્યો તે પૂર્વે, અને પછી પણ, તેણે એક સશક્ત વિચારને પ્રેર્યો હતો; શું

અસ્તિત્વવાદ 'સાયકોલોજી ઑવ્ સ્પીરિટ'ની બહારના ક્ષેત્રમાં તો નથી દોરતો ને? જો તેમ હોય, તો તે યથાર્થ છે? આપણે જાણીએ છીએ કે આ બિન્દુથી અસ્તિત્વવાદી વિચારે બે ભિન્ન શાખાઓમાં વિકસવાનું પસંદ કર્યું. પહેલી શાખા તે 'ધાર્મિક તત્ત્વજ્ઞાન'ની બીજી તે 'સેક્યુલર ઍક્ટીવીઝમ'ની. આ ભૂમિકાએ 'પ્રોટેસ્ટન્ટ ઈશ્વરશાસ્ત્ર'ના અર્વાચીન વિકાસોમાં વિચારમૂળ તો અસ્તિત્વવાદી છે–બાર્થ અને બ્રુનર એનાં જાણીતાં નિદર્શનો છે. જ્યારે, હાઈડેગરે, હુસેર્લની ફિનોમિનોલોજીની પીઠિકા સ્વીકારીને, તત્ત્વચિન્તનને જે જે 'સેક્યુલર ફિલોસોફી'નું માળખું બક્ષ્યું તે સાર્ત્રશૈલીના ફ્રેન્ચ અસ્તિત્વ-વાદને અત્યન્ત અનુકૂળ નીવડ્યું. કિર્કેગાર્દ અને તેમની ખ્રિસ્તી પરમ્પરાને, આત્મલક્ષિતાના સંદર્ભે, તપાસતાં તપાસતાં યેસ્પર્સ મુખ્યત્વે તો 'સેક્યુલર' પરિસ્થિતિઓ અને પરિણામોને જ વધુ લક્ષ્ય કરે છે. એ રીતે તેઓ અસ્તિત્વ-વાદની બંને શાખા વચ્ચેની કીમતી ખૂટતી કડી છે. સાર્ત્રમાં ઉક્ત સંદિગ્ધતા માર્ક્સવાદને શરણે જઈ બેસે છે, અને સાર્ત્ર આપણી સદીના અતિશય પ્રસ્તુત એવા ચિન્તકને રૂપે બહાર આવે છે. કહેવાયું છે તે સાચું જ છે કે સાર્ત્ર ન હોત તો આપણી સદીની ઘણી અભિવ્યક્તિઓને વાચા ન મળી હોત, બલકે કેટલીયે અભિવ્યક્તિઓ વિકૃત થઈ હોત.

હુસેર્લની ફિનોમિનોલોજી મનોવિજ્ઞાનની અત્યંત શાસ્ત્રીય એવી શાખા છે. મનોવિશ્લેષણ નહીં, ચિત્તનાં પરિણામપરક કે મનોભાવવિષયક પાસાં નહીં, પણ તેની ઈન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોને વિષય બનાવતી.' ફેક્ટ્સીઝ 'ને અહીં મુખ્યત્વે ધ્યાનમાં લેવાય છે આખું અધ્યયન મોટે ભાગે પ્રયોગલક્ષી છે. હાઈડેગર હુસેર્લના વિદ્યાર્થી હતા, છતાં, ઍબ્સર્ડથી આક્રાન્ત યુરોપના બૌદ્ધિક પ્રક્ષોભને ટાણે, આકર્ષક નીવડ્યા. તેમની પાયાની માન્યતા એ હતી કે મનુષ્યના અસ્તિત્વ-વિષયક પ્રશ્નનો ઉકેલ આપનારી કોઈ હસ્તી મનુષ્યની બહાર નથી–તે પોતે જ પોતાનો ઉગાર છે. હાઈડેગર જાણતા હતા, કે પોતે અસ્તિત્વ ધરાવે છે તેવું જ્ઞાન મેળવવાને તેમજ તેવો અનુભવ મેળવવાને મનુષ્ય તીવ્ર એવી આતુરતા–'ઍન્ક્ઝાઇટી'–ધરાવે છે. તેઓ એમ પણ જાણતા હતા કે મનુષ્યની તમામ આતુરતાઓનું મૂળ આ આતુરતા છે. ફિનોમિનોલોજી દર્શાવે છે તેમ, જો આપણે વસ્તુપદાર્થોને, એટલે કે વિષયોને, જાણતા ન હોઈએ, જો આપણને, એટલે કે વિષયીઓને, જાણતા ન હોઈએ, અને જો આ બે 'અન્તોન્સ'–ની આન્તર-ક્રિયાની પેદાશ જેવા ચંચલ અને આકસ્મિક એવા માત્ર 'ફિનોમિના'ને જ જાણતા હોઈએ–તો એનો અર્થ એ જ કે જન્મ લઈ પ્રવેશવું એટલે 'ફિનોમિના'ના

એ ઢગ પર ફેંકાવું, તથા આપણા અસ્તિત્વને 'એબ-ડન્ડ' રૂપે અનુભવવું. ને પછી એ વિશેની જવાબદારીના ભાનની સાથેસાથ આપણી એ 'એન્ગ્વીશ'ને, એટલે કે 'વેદના'ને, ઉત્તરોત્તર વધુને વધુ વિશદતાથી પ્રતીત કરવી—કે બધું અર્થહીન છે. હાઈડેગર આનેા જે ઉપાય દર્શાવે છે, તે એવા સત્યની પ્રતીતિમાં તેમ જ સ્વીકૃતિમાં રહેલેા છે : કે 'આ બધું આમ જ છે અને અન્યથા નથી'; માત્ર મરણ-શરણ થવું એ અંગત નિયતિ તેા છે જ, છતાં એને 'પર્પઝિઝ' થી તેમજ 'પ્રોજેક્ટસ' ઊભા કરીને વટી જઈ શકાય; એવેા પુરુષાર્થ પેાતાને તેમ જ વસ્તુઓને અર્થ આપશે—અન્યથા વસ્તુઓનું આ વિશ્વ અર્થહીન છે. જે કંઈ છે તે છે. મનુષ્યે આવેા પુરુષાર્થ કયા કારણે આદરવેા જોઈએ તે દર્શાવી શકાતું નથી. વળી એ વડે, પેાતે અસ્તિત્વ ધરાવે છે તેના અધિકૃત જ્ઞાનથી, કશા બીજાની પ્રાપ્તિ પણ થતી નથી-છતાં એ સ્તેા એની મહામેાટી, પારગામી જરૂરત અને ઝંખના છે! પેાતાના અસ્તિત્વને આ ઉપાયે અધિકૃત કરવાને શક્તિમાન એવા ઘણા થેાડા છે. મેાટા ભાગની માનવજાત સદા હાજર એવા મૃત્યુને વિશે ઓછામાં ઓછું વિચારીને, તેમ જ માનતા, વિજ્ઞાન કે કશાં દેવ-દેવલાંની પૂજા-ભક્તિ કરીને પેાતાની જાતને હૈયાધારણ આપતી હેાય છે આ 'બેડ ફેઇથ'ને ચીંધીને, તેને બરાબર ચીરતેા એ નિર્દય, નિર્મમ નિરીશ્વરવાદ સાર્ત્રપ્રમુખ ફ્રેન્ચ અસ્તિત્વવાદનેા પ્રમાણભૂત સિદ્ધાન્ત છે.

## ૭

**સાર્ત્ર**ના સાહિત્યવિચારની ત્રિવિધ દાર્શનિક પીઠિકા વર્ણવવાના પહેલા પ્રયાસ રૂપે આપણે એ પીઠિકાનાં કેટલાંક મૂળ જોઈ ગયા. એ ઉપરાન્ત, એ પીઠિકાએ સાર્ત્રના પેાતાના અસ્તિત્વવાદમાંથી તેમ જ તેમના 'નવ્ય **માર્ક્સ**વાદ' માંથી ઠીક ઠીક બળ મેળવ્યું છે. અસ્તિત્વવાદ અને નવ્ય **માર્ક્સ**વાદ એમના સાહિત્યવિચારનું કેવું તેા સ્વરૂપ નક્કી કરનારા છે તેનેા અલગપણે વિચાર ન કરતાં એ છેડાઓને સાર્ત્રના સાહિત્ય-ચિન્તનની ચર્ચામાં જ વણી લઈશું.

## ૮

'**સાહિત્ય** શું છે?' જેવેા મહત્તમ પ્રશ્ન છેડનાર સાર્ત્ર 'લેખન શું છે?' 'શા માટે લખવું?' તથા 'કેાણ કેાના માટે લખે છે?' પ્રકારના

ગમ્ભીર પ્રશ્નો ચર્ચે છે. ત્યારે તેઓ જાણ્યે-અજાણ્યે નીચેની બાબતોને અનિવાર્યપણે સ્પર્શતા હોય છે :

( ૧ ) તેમની દૃષ્ટિએ મનુષ્યમાત્રની નિતાન્ત જવાબદારી તે તેનું સ્વાતન્ત્ર્ય છે. લેખક કે સાહિત્યકારનું સ્વાતન્ત્ર્ય જવાબદારી-વિહોણું હોઈ શકે નહિ-' ફ્રીડમ ઈઝ રિસ્પોન્સીબીલિટી '.

( ૨ ) તેથી લેખક સ્વાતન્ત્ર્યને વિશે પ્રતિબદ્ધ છે-' કમિટમેન્ટ ટુ ફ્રીડમ. '

( ૩ ) માટે જ લેખક નૈતિક નિષ્ઠા-' મોરલ સિરિયસનેસ '-વગરનો હોઈ શકે નહિ. પરિણામે,

( ૪ ) સાહિત્યનું, સ્વાતન્ત્ર્ય સાધ્ય અને સાધન બે ય છે.

( ૫ ) ' અધિકૃત અસ્તિત્વ ' ની વિભાવના લેખકને સાહિત્યમાં ' પ્રતિબદ્ધતાની ભાવના ' પ્રતિ દોરી જાય છે-' કમિટમેન્ટ ઈન લિટરેચર ' (પણ એના વિરોધે, કવિતા શુદ્ધ કલા છે.)

( ૬ ) પરિણામે, લેખન એક ક્રિયા છે-' ફોર્મ ઑવ્ ઍકશન ' છે. અને ભાષા એક સાધન છે. વળી,

( ૭ ) ભાષા અર્ધપારદર્શક ચેતના છે-' ટ્રાન્સ્લ્યુસન્ટ કૉન્સ્યસનેસ. ' તથા

( ૮ ) ભાષા-શૈલી એક રીતે તો સત્ત્વનો પ્રક્ષેપ જ છે, કેમકે તે પૂર્વે અનુભૂતને રૂપ, દિશા કે વ્યવસ્થાપન મળ્યાં હોતાં નથી. એ અર્થમાં ભાષા, અસ્તિત્વ પર સત્ત્વનો પ્રક્ષેપ છે.

( ૯ ) કોઈ પણ કૃતિ તેના લેખકની ' પરિસ્થિતિ ' અને તે સામેના લેખકના ' પ્રોજેક્ટ ' નું ફળ છે. લેખકની હોવાપણાની મૂળભૂત પસંદગી-તેની વ્યક્તિમત્તા-, તેના કલાવિશ્વની પરિચાયક છે. તેથી,

( ૧૦ ) પ્રત્યક્ષ સાહિત્ય-વિવેચનમાંથી કર્તાના જીવન આદિ પાયાના સંદર્ભોને બાદ કરીને ચાલવું, તે મિથ્યા પુરુષાર્થ છે.

૧૯૩૬માં, સાર્ત્રની તત્ત્વચિન્તક તરીકેની કારકિર્દીનો ખરેખરો પ્રારમ્ભ થઈ જાય છે. ત્યારે તેમણે કલ્પનાના પ્રશ્નથી પ્રારમ્ભ કર્યો હતો. ૧૯૪૦માં એ જ પ્રશ્નને તેમણે કલ્પનાશીલ વિશ્વની ફિનોમિનોલોજીના સંદર્ભમાં તપાસ્યો અને ૧૯૫૨માં તેને કલામીમાંસા અને નીતિશાસ્ત્રની ભૂમિકાએ મૂકી બતાવ્યો હતો. સાહિત્ય-વિવેચનના સૈદ્ધાન્તિક તેમજ પ્રત્યક્ષ-બે ય સ્વરૂપનાં-સાર્ત્રનાં

મોટા ભાગનાં લખાણો મૂળે તો 'સિચ્યુએશન્સ'માં મળે છે, ત્યારબાદ ગ્રંથસ્થ થઈ અનૂદિત થયેલાં છે. પ્રત્યક્ષ વિવેચનના મુખ્ય ગ્રન્થો છે: 'બોદલેર' (૧૯૪૭), 'સાંત જેને: એક્ટર એન્ડ માર્ટિર' (૧૯૪૯) તથા 'ફ્લોબેર' (૧૯૬૬). 'લિટરરી એન્ડ ફિલોસોફિકલ એસેઝ' શીર્ષક હેઠળના અનુવાદ ગ્રન્થમાં (૧૯૫૫) ફોકનર, દોસ પેસોસ, મોરિયાક, કામૂ વગેરે નોંધપાત્ર લેખકો વિશે સાર્ત્રનાં એવાં જ નોંધપાત્ર મૂલ્યાંકનો જોવા મળે છે. 'સિચ્યુએશન્સ' અને 'એસેઝ ઈન એસ્થેટિક્સ' શીર્ષક હેઠળના અનુવાદ-ગ્રન્થોમાં (૧૯૬૬, ૧૯૬૩) નાત્હાલી સારોત, પોલ નિઝાન, મેર્લો–પોન્તિ વિશે અને ટિન્ટોરેટ્ટો જેવા દૃશ્યના કલાકારો વિશે સાર્ત્ર પોતાની ભૂમિકાએથી મૂલ્યાંકનો રજૂ કરે છે. 'વ્હોટ ઈઝ લિટરેચર?' એ સાર્ત્રની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા રજૂ કરતો અવિસ્મરણીય ગ્રન્થ છે (૧૯૪૮). ૧૯૪૦માં કલ્પના વિશે સાર્ત્રે રજૂ કરેલું ચિન્તન 'સાયકોલૉજી ઑવ્ ઇમેજીનેશન' શીર્ષક હેઠળના અનુવાદમાં (૧૯૪૮) મળે છે, તો 'બીઇંગ એન્ડ નથિંગનેસ' (૧૯૪૩) તેમજ 'ક્રિટિસિઝમ ઑવ્ ડાયાલેક્ટિકલ રીઝનિંગ' (૧૯૫૭) અથવા 'સર્ચ ફોર અ મેથડ' (૧૯૬૩) જેવા, તત્ત્વચિન્તન અને માર્ક્સવાદ વિશેની સાર્ત્રની સુખ્યાત વિચારધારાઓ પીરસતા ગ્રન્થોમાં એમના સાહિત્યચિન્તનની પાર્શ્વભૂ સાંપડે છે.

સાર્ત્રના વિચાર અને આચારની એકવાક્યતા તેમનાં જીવન અને સર્જનની એકવાક્યતામાં પરિણમી છે. તેમાં પૂરતું સામંજસ્ય અને સુસંગતિ છે. એ જ સામંજસ્ય અને સુસંગતિનો અનુભવ વિવેચક સાર્ત્રના અભ્યાસીને થયા વિના રહેશે નહિ. એમનો સાહિત્યવિચાર એ કારણે જ માત્ર વિચાર નથી, માત્ર સિદ્ધાન્ત નથી–સાર્ત્રનાં પ્રત્યક્ષ વિવેચનનાં નિદર્શનો વડે એ અધિકૃત બનેલો વિચાર છે. સાર્ત્રનું દર્શન અને તત્ત્વચિન્તન જેમ તેમના સર્જનનો ઘણી વાર પ્રત્યક્ષ–પરોક્ષ વિષય છે, તેમ તેમના દર્શન અને તત્ત્વચિન્તને તેમનામાં એક માતબર વિવેચનાત્મક અભિગમને પણ જન્માવી આપ્યો છે–ટૂંકમાં, તેઓ દાર્શનિક પીઠિકા વગરના પોલા વિવેચક નથી. વિવેચક સાર્ત્ર ઝાઝા અનુકરણીય ન બન્યા તે તેમની સિદ્ધિનું જેટલું સૂચન કરે છે, તેટલું તેમની મર્યાદાનું નહિ.

એ પીઠિકા માત્ર અસ્તિત્વવાદી નથી, પણ ત્રિવિધ છે; તથા સાર્ત્રનો સાહિત્યવિચાર એકત્રિત એવી પૂર્ણ મીમાંસા નથી બન્યો, એમાં મુખ્યત્વે તેમનું સાહિત્ય પ્રત્યેનું સુગઠિત છતાં મિશ્ર વલણ, મંતવ્ય, રજૂ થાય છે–વગેરે અગાઉ નિર્દેશેલા અભિપ્રાયો પણ એમના સાહિત્યવિચારની સમૃદ્ધિના જેટલા દ્યોતક

છે, તેટલા તેની મર્યાદાના નહિ, સાર્ત્રમાં જે વિરોધાભાસી વિચારવલણો છે તે તેમના સાહિત્યવિચારમાં ન હોય તો જ નવાઈ. પરિણામે, તેમાં એક પ્રકારની સંદિગ્ધતા અને સંકુલતા છે.

જેમકે, સાર્ત્રનો પોતાનો સાહિત્યકલા પ્રત્યેનો વિશ્વાસ, ક્રમે ક્રમે, તેમના પોતાના દાખલામાં; વિચલિત અને વિ-માર્ગી બનતો રહ્યો છે, એક તબક્કે તો તેમણે સર્જન-વિવેચનને પૂરી તિલાંજલિ આપ્યાનું પણ લાગે. છતાં, સાહિત્યકલાને, તેઓ, પોતે જે 'હ્યુમન કિંગ્ડમ'ની ઝંખના કરતા હતા તે માટે અનિવાર્ય લેખે છે. તેમના મત અનુસાર, સાહિત્ય આત્મ-ચેતનાનું નિર્ણાયક સ્વરૂપ છે: એના અભાવમાં આપણે પાછા 'એનિમલ કિંગ્ડમ'માં કે કોઈ જઈએ. સાર્ત્રના બહુ થોડા વિવેચકોએ, ઉચિતપણે જ નોંધ્યું છે, કે સાર્ત્રમાંના કલાકારે તેમના સર્જનને તો બચાવ્યું જ છે, પણ તેમના ચિન્તનને પણ બચાવ્યું છે. એક કલાકારની હેસિયતે કરીને તેઓ પોતાનામાં હમેશાં ઉચિત મર્મો રચતા રહ્યા. એક તરફથી, તેઓ સમાજને પડકારે, તેનું એક આકરું ચિત્ર પૂરું પાડે, તેવી સાહિત્યકલાની હિમાયત કરે છે: કલા જે સમાજમાં 'એપોલોજિયા' બની ગઈ હોય, જે સમાજ જર્જરિત મૂલ્યોને જાણ્યે-અજાણ્યે જીવી ખાતો હોય, ને તેના સાહિત્યકારો તેની આળપંપાળ કર્યા કરતા હોય, તેને સાર્ત્ર પસંદ નથી કરતા. પણ તો પછી પ્રશ્ન એ થશે, કે વ્યાપક અર્થમાં કલા માત્ર એક જાતનું 'કન્ટેસ્ટેશન' નથી? ભાટાઈ પણ જે વ્યક્તિ કે સમાજની હોય તેને આત્મનિરીક્ષણ ભણી વાળે છે, તેની આત્મચેતનાને સંકોરે છે. કલાની, આ વ્યાપક દૃષ્ટિએ પ્રાપ્ત થતી પ્રકૃતિનો સાર્ત્રને ઈનકાર નથી. એક તરફથી, વસ્તુપદાર્થોને વિશેનું, સાર્ત્ર, 'પ્રેક્ટીકલ-ટ્રાન્સેન્ડેન્ટ' દૃષ્ટિબિન્દુ ધરાવે છે, જે એમના ગદ્ય-સાહિત્યને વિશેના પક્ષપાતની ભૂમિકા છે, તો બીજી તરફથી, તેઓ તેમની કવિતાને વિશેની સમજની ભૂમિકા પૂરું પાડતું 'ઈરિયાલાઈઝિંગ-કન્ટેમ્પલેટિવ' દૃષ્ટિબિન્દુ પણ ધરાવે છે. સાર્ત્રના સમગ્ર સાહિત્ય-વિચારમાં આ બંને દૃષ્ટિબિન્દુનો મેળ પૂરો પાડનારું કશું જ નહીં જ મળે છે. અહીં પણ કલાના વ્યાપક પરિપ્રેક્ષ્યનો પ્રશ્ન તો ઉદ્ભવશે જ, કે શું બધી કલાઓ તત્ત્વતઃ કલ્પનાશીલ અને ચિન્તન-પરક નથી? સાર્ત્રને એની જાણ નથી એમ નથી. એમનો 'લિટરેચર એઝ પ્રેક્સીસ'નો વિભાવ, સાધ્ય-સાધનના દ્વન્દ્વાત્મક વિકાસને વરેલા આ વાસ્તવ જગતમાંથી ક્ષણવારના પણ 'વિથ્ડ્રોઅલ'ને તો સ્વીકારે જ! જેમાં બધી માનવ-શક્યતાઓ બંધ થઈ જતી હોય, તેવી ભૂતકાળ અને વર્તમાનની અતિશયિત ચિત્રણાઓ જેવી કલાઓને બદલે, સાર્ત્ર, ભાવિ જેમાં જીવંત અને

માત્ર જીવંત હોય તેવી કલાના મોડેલને વધુ પસંદ કરે છે. છતાં, ભાષા માત્ર અસ્તિત્વ પર સત્ત્વના પ્રક્ષેપ સ્વરૂપની છે, અનુભૂતનું વિ-કૃતિકરણ કરનારી છે, એ વિચાર અનુસાર, ભાવિ-અભિમુખ કલાઓ પણ ચાક્ષુષ આભાસ જ પુરવાર થાય ને? એટલે કે, ત્યારે પણ કલાકાર વિશ્વનું પ્રતિબિમ્બ નથી પાડતો, બલકે આપણને અમુક રીતે દોરવતું તેનું એક 'કેરીકેચર' જ રચે છે.

એ બે બે સાચા લાગતા સિદ્ધાન્તો વચ્ચેનો આ વિરોધ, આ 'એન્ટીનોમી', સાર્ત્રના તત્ત્વચિન્તનમાં પણ પ્રસ્થાપિત છે, અને કદાચ ઉક્ત તમામ વિરોધાભાસોની તે પાર્શ્વભૂ પણ છે :

સામાન્ય ચેતનાને, એટલે કે માનવચેતનાના સર્વસાધારણ સ્વરૂપને, તેઓ શૂન્યતા કહે છે, ના-સત્ કહે છે. એ તો વસ્તુ અને સત્‌ના વાસ્તવિક નક્કર વિશ્વમાંથી અંદર સંકોડાઈ ગયેલી છે, ને તેથી એક 'અંતર' રચનારી છે. અહીં સાર્ત્ર, ચેતનાનું મૂલ્ય, તેની આ સર્વસાધારણતાના સંદર્ભમાં, નિષેધાત્મક કલ્પે છે. તદનુસાર, ચેતનાના આપણા બધા જ આવિષ્કારો, ઇચ્છા, કાર્ય, જ્ઞાન, કલ્પના જેવી તેમની વિવિધ રીતિઓમાં એક પ્રકારનું 'નેગેશન' રચે છે, નિષેધ રચે છે. પ્રદત્ત વસ્તુઓનો આ નિષેધ અને પ્રદત્તની પોતાની ચિત્તશૂન્ય એવી અક્રિયતા મનુષ્યમાં કશીક 'હિરોઈક' પ્રવૃત્તિને જગવે, તો તેવા પુરુષાર્થનું પણ 'નેગેશન' ગણાય છે. પરન્તુ આ સ્થિતિમાં પડી રહેવાનો સાર્ત્ર બોધ નથી આપતા, તેમ કરવાને તેઓ જરાય રાજી નથી, જે આત્યન્તિક ભાવે આત્મલક્ષી છે, રહસ્યમય અને કલ્પનાશીલ છે તેનું શરણું સ્વીકારવાનું તેઓ હરગિઝ પસંદ નથી કરતા. જે ચેતના અમુક પ્રદત્ત વસ્તુનું, અમુક સ્વરૂપે, જે 'નેગેશન' રચે છે, તે 'પર્ટિક્યુલર કોન્સ્યસનેસ,' પોતાના લાગલા પરિવેશ સાથેના, લાગલી વસ્તુપરક પરિસ્થિતિ સાથેના નિષેધને નહિ, પણ સ્વીકારને પસંદ કરનારી ચેતના છે તેનો પણ સાર્ત્રે નિર્દેશ આપ્યો છે, અને એના વિધાયક મૂલ્યને ચરિતાર્થ કરવાનું કહ્યું છે. એ ભૂમિકાએ ચેતના એક ક્રિયા છે, 'એકટીવીટી' છે. સાર્ત્રદૃષ્ટિનું સાહિત્યસર્જન માનવચેતનાના આવા સ્વરૂપને પસંદ કરીને પોતે જ પોતાનું મૂલ્ય બની રહેવા માંગે છે. સાર્ત્રના એવા ફલિતનો આપણે વીગતે વિચાર કરવાના જ છીએ. પરન્તુ અહીં ઉમેરવું જોઈએ કે આ 'એન્ટીનોમી'નું ઉત્તમ નિદર્શન તો સાર્ત્રનો સ્વાતન્ત્ર્ય-વિચાર છે. તેઓ એક તરફ એમ કહે છે, કે "બધી જ ચેતનાઓ મુક્ત છે" અને બીજી તરફ, એ સંરચનાગત તથ્યની સામે, એવી નીતિમૂલક દોરવણી રજૂ કરે છે, કે "બધી જ ચેતનાઓએ 'મુકત થવાનું' છે." આનો સાર એ જ કે કેટલીક જ ચેતનાઓ તેમ

થઈ શકે છે અથવા થઇ શકી છે! ‘હોવાપણા’ની બધી જ સ્વારૂપિક વીગતો આપનાર સાર્ત્ર ‘થવાપણા’ની દિશામાં પણ એટલા જ વિસ્તર્યા હતા. તેમનો સાહિત્યવિચાર ક્યારેક બંને પરિમાણો પર ભાર મૂકે છે, તો ક્યારેક–કહો કે મોટે ભાગે–‘થવાપણા’ પર ભાર મૂકે છે. પરિણામે, તેઓ ‘સાહિત્ય કેવું છે?’ અથવા ‘સાહિત્ય શું છે?’ તેનો જેટલો સારો અને મૌલિક ઉત્તર આપી શક્યા છે, તેથી વધારે સારો અને વધારે મૌલિક ઉત્તર તે ‘કેવું હોવું જોઈએ?’ અથવા ‘હોઈ શકે?’ તેનો આપી શક્યા છે. બીજો ઉત્તર, અલબત્ત, તેમના પહેલા ઉત્તરમાં જ ગર્ભિત ભાવે પડેલો છે–તેનું તેમણે અલગ સ્વરૂપે પ્રતિપાદન નથી કર્યું.

૯

**સાર્ત્ર**ના સિદ્ધાન્ત–વિવેચનમાં કેન્દ્રવર્તી વિભાવ તે કવિતા અને ગદ્ય વિશેનો છે. ‘કોન્સાયેન્સ ઈર્રિયાલિઝેન્ત’ જેવી, વસ્તુમાત્રને નકારતી, ચેતના સાથે ‘કલ્પના’, ‘સૌન્દર્ય’ અને ‘શુભ’–‘દુરિત’ જેવાં તત્ત્વો સાંકળીને સાર્ત્રે કવિતાની મૂળગામી ચર્ચા કરે છે. તો, ગદ્ય–વિચાર એમના પોતાના માનવ–વિચારની સમાન્તરે વિકસ્યાનું ચિહ્ન પણ બને છે. એટલે કે, એના અનુલક્ષમાં, અહીં ભાવન–પ્રક્રિયાનો, સાહિત્યમાં પ્રતિબદ્ધતાનો તેમ જ સાહિત્યની અન્યતા–‘અધરનેસ’નો વિચાર રજૂ થયો છે, સાર્ત્ર જેને ‘પ્રોસ્પેક્ટીવ ક્રિટિસિઝમ’ કહી શકાય તેવા છેડે પણ પહોંચ્યા છે, ‘લિટરેચર ઓવ્ પ્રેક્સીસ’ જેવા વિચાર સુધી પણ ગયા છે. ટૂંકમાં, ગદ્ય–વિચાર, સાર્ત્રમાં સ્વાતન્ત્ર્ય અને જવાબદારીની તેમની પાયાની વિભાવનાના પૂરા મેળમાં રહીને વિકસ્યો છે. જે ‘સમાજવાદી માનવવાદ’ એમના ચિન્તનમાં પ્રવેશ્યો, તે અહીં નિર્ણાયક છે–એટલે સુધી કે વર્ગવિહીન સમાજમાં જ, સાર્ત્ર, એક ક્ષણે, સાહિત્યની હસ્તીને પૂરી પ્રતીત કરી શકાય એમ લેખવા લાગેલા! અહીં સાર્ત્રના સિદ્ધાન્ત–વિવેચનને ક્રમશઃ સમજીએ.

પચાસીની આસપાસ, સાર્ત્રના ચિન્તનમાં એક નવો મુદ્દો વિસ્તરતો હતો, એમ કહી શકાય. તેઓ 'એક્ટ' અને 'જેશ્ચર' વચ્ચેનો તથા 'રિયલ' અને 'મિયર એપિયરન્સ' વચ્ચેનો ભેદ બરાબર પ્રતીત કરવા લાગેલા. ૧૯૪૦માં 'સાયકોલોજી ઓવ્ ઈમેજીનેશન' લખાયું, તેમાં, અસ્તિત્વની બે પાયાની રીતો વર્ણવતાં સાર્ત્રે 'એક્ટ ઓવ્ પર્સિવિંગ' અને 'એક્ટ ઓવ્ ઈમેજિનિંગ'નો ઉલ્લેખ કર્યો છે. સાર્ત્રનું આ દિશાનું તે પાયાનું અને અત્યન્ત શાસ્ત્રીય પદ્ધતિનું પુસ્તક છે. આ બંને રીતો વચ્ચે પાયાનો વિરોધ પ્રવર્તે છે. અલબત્ત, બંને રીતો વડે અસ્તિત્વ બહિર્ જગત સાથે સમ્બન્ધાય છે. પણ બીજી રીતમાં, એટલે કે 'એક્ટ ઓવ્ ઈમેજિનિંગ'–કલ્પના ક્રિયા–માં, બાહ્ય વસ્તુ–પદાર્થોને, તેઓ અનુપસ્થિત હોય એમ ગણીને ચાલવામાં આવે છે. પરિણામે તેની સાથેનો મારો સમ્બન્ધ એક પ્રકારની અનુપસ્થિતિનો સમ્બન્ધ બની રહે છે. આનો ટૂંકો અર્થ એ જ, કે હું કોઈ પણ કલ્પનાપૂર્ણ ફિનોમિનનને વાસ્તવિક ગણવાની ભૂલ નથી કરતો–પછી તે ભલેને વિભ્રમો હોય, વળગાડ હોય કે સ્વપ્ન-કલ્પનો હોય. પહેલામાં હું વિશ્વ પદાર્થો સાથે સક્રિયતાનો, પ્રેકટીકલ–ટ્રાન્સેન્ડેન્ટ, સમ્બન્ધ ધરાવું છું–જેમાં વસ્તુઓને 'ફ્રોઝન યુઝ' કે 'પોટેન્શીઅલ પ્રોજેક્ટ'ને રૂપે ઘટાવાય છે. જ્યારે બીજામાં હું વિશ્વ પદાર્થોની વાસ્તવિકતા સાથે 'ઈર્રિયલાઇઝિંગ–કન્ટેમ્પલેટિવ' સમ્બન્ધ ધરાવું છું–જેમાં વસ્તુઓને સ્વયં-પર્યાપ્તને રૂપે ઘટાવાય છે, તેમના કલ્પ કે કલ્પનોની જોડે, તેમની અનુપસ્થિતિ જોડે, જિવાય છે. આ બીજી રીત તે કવિતાની રીત છે.

કલ્પનાપૂર્ણ અને અ-વાસ્તવને માટેનો આવેશ વ્યક્તિને વાસ્તવિક નહિ, પણ કાલ્પનિક લાગણીઓ પસંદ કરવા કહે છે; સાચ્ચા નહિ, પણ માનસિક સંતોષો માટે પ્રેરે છે; ક્રિયા નહિ, પણ 'જેશ્ચર'ને માટે દોરે છે. આ ભૂમિકાએ સાર્ત્ર માલાર્મેની કવિતાને વિશ્વના વિનાશની સદૃશ લેખવા લલચાયા છે, તે અનુચિત નથી. આ આવેશ, સર્જક પાસે વાસ્તવ પ્રત્યેની રીસ–રોષ પ્રગટાવીને તેના વિશેના એક જાતના પ્રતીકાત્મક વેરમાં અને એમ પોતાની સાર્થકતામાં પરિણમે છે. મોટા ભાગના કવિઓ આ રીતે, વાસ્તવના શત્રુ છે.

સાર્ત્રની, કવિતાને વિશેની વિચારધારા, અસ્તિત્વની આ બીજી રીત સાથે સંકળાયેલી છે તથા એ વિચારધારાનાં મૂળ ફ્રેન્ચ પ્રતીકવાદમાં છે. એ પરમ્પરામાં કવિતા નિતાન્તપણે કલ્પના છે, સાર્ત્ર પણ એને કલ્પનાની પ્રવૃત્તિ કહે છે.

કવિતાકલા કલ્પનાશીલ છે અને જે કંઈ કલ્પનાશીલ છે, તે વાસ્તવનો નકાર છે. વાસ્તવ અને કલ્પનાશીલ વચ્ચેનો આ વિભાવ આમ તો જગજૂનો છે. પણ સાર્ત્ર કલ્પનાશીલ માનવચેતનાની લાક્ષણિકતા નોંધતાં તેને 'કોન્સાયેન્સ ઇર્રિયાલિઝેન્ત' કહે છે. એટલે કે, એ એવી ચેતના છે, જે સંકલ્પપૂર્વક વાસ્તવને નકારે છે, વિશ્વને એના આવશ્યક સત્ત્વમાં સ્વીકારવાની ના પાડે છે. સાર્ત્રની આ ફિનોમિનોલૉજિકલ દૃષ્ટિભંગિ નોંધપાત્ર છે. એ દૃષ્ટિએ કલ્પનાની વ્યાખ્યા આપતાં તેઓ તેને અ-વાસ્તવીકરણને વરેલી સંકલ્પશીલ ચેતનાનું નામ આપે છે. અહીં એક એવી મુક્ત ક્રિયા પરિણમે છે, જે વડે સૌન્દર્ય સુનિશ્ચિત થાય છે. સાર્ત્ર, આમ, અ-વાસ્તવના વિશ્વ તરીકે, ના-સત્‌ના વિશ્વ તરીકે, કવિતાને ઘટાવીને આવી વિલક્ષણ, કલ્પનાશીલ, માનવચેતનાને સૌન્દર્યની જનક લેખે છે, તે નોંધપાત્ર છે.

સૌન્દર્ય હમેશાં વાસ્તવનું 'સસ્પેન્શન' હોય છે, ના-સત્‌નું નિર્મમ મનન હોય છે, અને તેથી તેને અસ્તિત્વની અમૂર્તતા કહી શકાય. પરિણામે ના-સત્ તે દુરિત પોતે છે. કલ્પના અને વાસ્તવ વચ્ચેના ભેદને સાર્ત્ર અસ્તિત્વવાદી મનોવિજ્ઞાનના સ્તરે લઈ ગયા છે જ્યાં કોઈપણ પ્રકારના સર્જનાત્મક પરિણામોને પૂરો અવકાશ હોય છે. ખરી વાત એ છે, કે કવિતાના અ-વાસ્તવિક અને ના-સત્‌ના વિશ્વમાં નીતિને તેના સર્વસાધારણ અર્થમાં કશો અવકાશ હોતો નથી. કલ્પનાજગતમાં નીતિ હોઈ શકે નહિ.. હોય, તો જુદા સ્વરૂપની હોય. એ નીતિ સામાજિક નહિ, પણ 'એનાર્કિસ્ટીક' અને આત્યન્તિકભાવે વૈયક્તિક છતાં આંતરમાનવીય હોવી જોઈએ. સાર્ત્રને એનાં દર્શન જેનેના વિશ્વમાં થયાં હતાં, અને તેથી પ્રસન્ન થઈને એવી નીતિને તેમણે 'માર્ટિરડમ' અને 'સેઇન્ટલિનેસ' સાથે સાંકળી બતાવવાની પ્રશસ્ય હિમ્મત કરી છે.

પોતાના 'અસ્તિત્વવાદી મનોવિશ્લેષણ'ના વિભાવનો બળુકો પ્રયોગ જેનેના સંદર્ભમાં કરતાં, તેઓને કલ્પના, સૌન્દર્ય, શુભ-દુરિત આદિ તત્ત્વોને વિશે ઘણો પ્રકાશ લાધ્યો હતો. કલ્પનાની ફિનોમિનોલૉજીમાં જેને-સંદર્ભે ઊંડા ઊતરતાં તેઓ જોઈ શકેલા કે જે કલ્પનાશીલ છે, સુન્દર છે તે એક 'ઑટ-રુ-બી' છે, 'ડેવોઈર્ એત્ર' છે. એટલે કે શુભની જેમ તે પોતાનું સ્થાન સત્‌માં નથી લેતું, બલ્કે તેમાંથી પાછું વળી જાય છે. સૌન્દર્યને આમ દુરિતને રૂપે ઘટાવતા સાર્ત્રની વાત ચોંકાવનારી ભલે લાગે-પણ બૉદલેરથી માંડીને સ્વીનબર્ન સુધીના આધુનિકોની કવિતામાં એનો સાર્વત્રિક અનુભવ થઈ શકે

તેવી સભરતા છે, એ વાત, અભ્યાસીઓને અજાણી નથી. પોતાની વિલક્ષણ મનોવિશ્લેષણ–પદ્ધતિનો સાર્ત્રે જે પર પાયો નાખ્યો છે તે 'મેટાફિઝિકલ' સ્વરૂપના આધારો તેમના આ વિભાવને પણ મળેલા છે. જે કલ્પનાશીલ છે તે દુરિત છે, કેમકે તે અવાસ્તવ છે, કેમકે તે માત્ર એક આભાસ છે. સૌન્દર્ય સ્પષ્ટપણે આમ વાસ્તવનો નકાર છે, એટલે સુધી, કે 'બીઇંગ ઇઝ અ ફૉર્મ !', એમ કહેવું પડે. આખી આ ક્રિયાને મનોવિજ્ઞાનની અતિશયિત શાસ્ત્રીયતામાં તો સભાન સ્વરૂપની વિનાશક ક્રિયા જ કહેવાય. મોટા ભાગના પર્વર્ઝન–કિસ્સાઓમાં તે હોય જ છે. એમાં એક પ્રકારની સ્વૈચ્છિક નિષ્ફળતાની તૈયારી પણ હોય છે. ને પરિણામે તે એક ભોગ, ત્યાગ, છે; એમાં એક જાતનું આત્મબલિદાન છે; ને તેથી સરવાળે તે એક ધાર્મિક પ્રવૃત્તિ છે. આ એવી પ્રવૃત્તિ છે જે વડે જેને કોટિનો ગુનેગાર પોતાની જાતનું એક શહીદમાં અને છેવટે એક સન્તમાં રૂપાન્તર કરી નાખી શકે છે.

કવિતા આ રીતે વાસ્તવિકતાથી પલાયનની પ્રવૃત્તિ છે, જ્યારે ગદ્યલેખન, સાર્ત્રની દૃષ્ટિએ, વાસ્તવિકતામાં પ્રવેશની પ્રવૃત્તિ છે. ગદ્ય આપણો સમ્બન્ધ સ્વાતન્ત્ર્ય, જવાબદારી, પ્રતિબદ્ધતા આદિ જાગ્રત ચિત્તના વિષયો સાથે જોડે છે, જ્યારે કવિતા આપણને અ–ચેતનની સૃષ્ટિમાં લઈ જાય છે. કવિ અ–વાસ્તવીકરણને વરેલી ચેતનાથી, વાસ્તવના નિષેધથી, અને સરવાળે પ્રસ્થાપિત સામાજિક માળખાંઓના નિષેધથી શરૂ કરીને, એક જાતનું અમૂર્ત વૈયક્તિક વિશ્વ રચે છે. એની સૌન્દર્ય–કૃતિ ના–સત્‌ને વિશેના નિર્મમ મનનનું ફળ હોય છે. છતાં એ નિર્મમતા પણ એક મૂલ્ય જ છે, કહો કે એ જ મૂલ્ય છે. વાસ્તવિકતામાં પર્યવસાન પામનારા મૂલ્યને આપણે 'શુભ' લેખીએ છીએ અને પોતાનામાં જ પર્યવસાન પામનારા મૂલ્યને આપણે 'સુન્દર' લેખીએ છીએ. વાસ્તવની સામે ખડું કરાયેલું આ અ–વાસ્તવ શુભનું વિરોધી છે. તેથી કલાકારોને શુભ–દુરિતની આ બાજુએ ધારવા તે મિથ્યા છે. આ બાજુએ પણ 'દુરિત' જ છે. ખરેખર તો એમ જ કહેવું ઘટે કે એ જાતનાં મૂલ્યોમાંથી પસંદગીને અહીં કશો અવકાશ જ નથી, કેમકે માત્ર 'દુરિત' જ મૂલ્ય છે. 'શુભ' વાસ્તવિકતાનું જ માળખું હોઈને, ટેવ હોઈને, સ્વાતન્ત્ર્ય–ત્યાગ હોઈને, માત્ર આત્મવિનાશક ગુણ ઠરે છે, ના–મૂલ્ય ઠરે છે, પછી ભલેને એનું અર્થઘટન કોઈ 'ઈશ્વર' સ્વરૂપે કરે, કે 'સોશ્યલ મશીન'ને રૂપે કરે. સાર્ત્રે કહે છે, કે શુભ આચરતાં હું સત્‌માં ખોવાઈ જાઉં છું. અને તેથી મને આકર્ષનારા 'શુભ'માં મને એનાથી દૂર કરનારું તત્ત્વ છે, એટલે કે એ

પહેલેથી છે જ. અને મને ડરાવનારા 'દુરિત'માં મને આકર્ષનારું તત્ત્વ છે, એટલે કે, એ મારામાંથી પ્રગટે છે.

ઇટાલિયન તત્ત્વચિન્તક તેગલિયાબો કહે છે કે સાર્ત્રના 'ધ ડેવિલ એન્ડ ધ ગૂડ લૉર્ડ' નાટકમાં ગોએત્ઝની પસંદગીઓ પાછળ આ જ દૃષ્ટિ પ્રવર્તે છે. 'શુભ' પહેલેથી છે જ; એટલા જ કારણે તે 'દુરિત'ની પસંદગી કરે છે, કેમકે તેને સ્વાતન્ત્ર્યની જરૂરત છે. પાદરી હેન્રિખ તેને જ્યારે કહે છે કે 'દુરિત' પણ ઈશ્વરની વ્યવસ્થામાં તો છે જ, ત્યારે તે 'શુભ' પસંદ કરે છે–પણ આ વણમાગ્યું 'શુભ' અપ્રતીતિક્ષમ નીવડે છે, કલ્પનાશીલ ક્રિયા બની રહે છે–એટલે કે 'દુરિત' બની રહે છે. વિદ્રોહી પાપાત્મા તરીકે નહિ, કે નહિ સન્ત તરીકે–પણ, ગોએત્ઝ જયારે એક મનુષ્ય તરીકે ખરેખરી 'પસંદગી' કરવાને શક્તિશાળી બને છે ત્યારે જ તેને કશોક પ્રબોધ થઈ શકે છે, ન અન્યથા. મનુષ્ય જ પ્રસ્થાપિત વ્યવસ્થાનો નાશ કરીને સંભવિત વ્યવસ્થાની ઇચ્છા કરી શકે. એ અર્થમાં સાર્ત્રનાં મોટાભાગનાં નાટકો નીતિ–કથાઓ છે, 'એપિલોગ્સ' છે.

ટૂંકમાં સાર્ત્ર 'સુન્દર', 'દુરિત' અને 'સ્વાતન્ત્ર્ય'ને સમીકરણાત્મક સમ્બન્ધભૂમિકાએ મૂકી આપે છે. એને પરિણામે, કવિતા વૈયક્તિક 'એથિકસ' સાથે સંકળાય છે – જેવી રીતે ગદ્ય સામાજિક સાથે.

## ૧૧

સાર્ત્રનો કવિતા–વિચાર તેમના ગદ્ય-વિચારને એટલે કે નવલકથા આદિમાં પ્રવર્તતા ભાષા–સ્વરૂપને, વિરોધે છે. અહીં 'ગદ્ય' શબ્દ આમ તો સમગ્ર 'સાહિત્ય'ના પર્યાય તરીકે આવ્યો છે અને સાર્ત્રે 'સાહિત્ય'ને 'કવિતા'થી જુદું પાડ્યું છે. કલ્પના–ક્રિયા અસ્તિત્વની બીજી રીત છે અને તેનો પૂરો સમ્બન્ધ કવિતા સાથે છે એ ખરું, પણ એ સિદ્ધાન્ત સાર્ત્રના વાસ્તવને અંગેના સિદ્ધાન્તનો જ વિસ્તાર છે. વાસ્તવને અંગેનો સિદ્ધાન્ત અહીં એમની ઉક્ત ગદ્ય–વિભાવનાનો પાયો બને છે, તે આ રીતે :

સર્વસાધારણ સિવાયની ચેતના વિધાયક છે, એટલા માટે કે તે મૂળભૂતપણે ક્રિયા છે. તેથી વિશ્વ સાથેની આપણી પ્રાથમિક સમ્બન્ધભૂમિકા ચિન્તન-

મનનની કે અગતિકતાની નથી, જ્ઞાનની નથી, પરન્તુ ક્રિયા અને કાર્યની છે. આ 'પ્રેક્ટીકલ–ટ્રાન્સેન્ડેન્ટ' દૃષ્ટિબિન્દુ નોંધપાત્ર છે. ફિનોમિનોલોજીની દૃષ્ટિએ વિશ્વ મારી ચોમેર વિસ્તરેલો ગતિહીન અવકાશ નથી, પણ તે કદાચ સમય છે – 'હોડોલોજીકલ સ્પેસ' છે – માર્ગો અને વિધિઓનું એક જાળું છે, સાધનો–સાધ્યો અને 'પ્રોજેક્ટસ'નું એક સંકુલ છે. આ એવું વિશ્વ છે જે મારી પોતાની ઇચ્છાઓ વડે, મારાં પોતાનાં સાહસો વડે – એટલે કે એવી સક્રિયતા વડે – અનાવૃત થાય છે.

અમૂર્ત જ્ઞાનને બદલે સક્રિય પુરુષાર્થની અગ્રતા પર ભાર મૂકતો આ વિચાર માર્ક્સવાદી લાગે છે, પણ ખરેખર તો એ અસ્તિત્વવાદ અને માર્ક્સ-વાદ વચ્ચેની ખૂટતી કડી જેવો છે, અને એનાં મૂળ હાઈડેગરમાં છે. એમણે 'ઝુહાન્ડેન'–'વોર્હાન્ડેન'ની ચર્ચામાં વસ્તુને સાધન તરીકે તેમ જ વસ્તુને વસ્તુ તરીકે જોવાની બે રીતો નિર્દેશીને વ્યક્તિ અને વિશ્વપદાર્થો વચ્ચેની સમ્બન્ધભૂમિકાઓને સુપેરે વર્ણવી છે. એમની દૃષ્ટિએ, આપણે વસ્તુઓને સૌ પ્રથમ 'ટૂલ્સ' તરીકે અપનાવીએ છીએ અને પછી જ તેમને અગતિક પદાર્થોને રૂપે ઘટાવીએ છીએ. માનવ-વાસ્તવિકતા માટે, એટલે કે પોતાના 'પ્રોજેક્ટસ'માં સંડોવાયેલી માનવ–વાસ્તવિકતા માટે, વસ્તુ માત્ર પ્રાથમિકપણે 'ફ્રોઝન યુઝ' છે, અગતિક 'ઇમ્પરેટિવ' છે. હાઈડેગર એને જરૂરતના વખતે હાથવગી, અમુક રીતે વપરાનારી, વસ્તુ કહે છે, 'ઝુહાન્ડેન' કહે છે. પછી વિશ્વ સાથેના સન્નિકર્ષો અને વિનિમયોમાં વૈજ્ઞાનિકતા વિકસતાં, એને, ત્યાં પડેલા માત્ર પદાર્થોને રૂપે, 'વોર્હાન્ડેન'ને રૂપે જોવાનું પણ બન્યું – એમાં, વસ્તુ મારી જાત સાથે કશી સ્પષ્ટ સમ્બન્ધભૂમિકા વિનાની, માત્ર ત્યાં પડેલી વસ્તુ છે. હાઈડેગરનો કલાવિચાર વસ્તુના આ દ્વિધ પરિમાણોના અનુલક્ષમાં ઘડાયો છે. આ ભૂમિકાએ, કલાકૃતિ આપણા માટે નિમિત્ત છે : વસ્તુઓને 'ટૂલ્સ' તરીકે ઘટાવતા હતા, તેમાંથી આપણે હવે નીકળી જઈએ છીએ. તેમની સાથે આપણું જે સીધું 'ઇન્વોલ્વમેન્ટ' હતું તેમાંથી આપણે પાછા વળીએ છીએ. તે 'સત્‌નાં પાત્રો' – 'વેસલ્સ ઓવ્ બીઇંગ' છે એવી આપણામાં સભાનતા પ્રગટવા લાગે છે. જો કે હાઈડેગરે પોતાની સામગ્રી મોટેભાગે કવિતા અને ચિત્રકલામાંથી એકત્ર કરી હતી, હોલ્ડરલિન, ટ્રાકલ કે વાન ગોઘ એમનાં નિદર્શનો હતાં. વળી તેઓ મુખ્યત્વે સાહિત્યની વસ્તુસામગ્રી પર ભાર મૂકતા હતા અને વિચારણાને એમણે એવી એકાંગિતામાં વિકસાવી હતી. પરિણામે એમનો કલાવિચાર, સાર્ત્રનો છે તેમ, વ્યાપક નથી.

સાર્ત્રમાં, વાચક અને ગદ્યનો સમ્બન્ધ સક્રિયતાનો, 'પ્રેકટીકલ–ટ્રાન્સેન્ડેન્ટ' સ્વરૂપનો છે. વાચક અહીં ઉપયોગ–દૃષ્ટિ રાખીને ચાલે છે અને ભાષા તેના માટે એવી સંકેતવ્યવસ્થા છે, જેમાં, એનો સમ્બન્ધ, કવિતામાં બને તેમ, 'સંકેતો' સાથે નહિ, પણ 'સંકેતિતો' સાથે સ્થપાય છે. એટલે કે, એ, શબ્દોને વટી જાય છે ને વસ્તુઓ સાથે સંકળાય છે. વાચક શબ્દોને અહીં 'ટૂલ્સ'ની જેમ વાપરે છે અને 'ટૂલ્સ' પોતાની સંરચનાનુસાર વાચકને આવશ્યક વ્યાપારોમાં દોરે છે. લેખકે પણ ભાષાને અહીં આવા પ્રયોજન અર્થે વાપરી છે. પરિણામે અહીં ક્રિયા સંભવે છે. અલબત્ત એ ક્રિયા પરોક્ષ સ્વરૂપની છે, કેમ કે વાચકની ભાવનપ્રક્રિયા પછી તે બને છે. એ અર્થમાં એ દ્વૈતીયિક ક્રિયા છે અને સાર્ત્ર તેને 'એકશન બાય રિવિલેશન' – 'ડેવોઈલ્મેન્ટ' કહે છે. લેખકે અહીં વ્યવસ્થાપન અને રૂપ સર્જ્યાં છે ને એવી પ્રક્રિયા દરમ્યાન તેણે વાચક પર કામ કર્યું છે. એવું કે અંતે વાચકો માટે તેઓ જેમ જીવતા હતા તેમ જીવવાનું અશક્ય બની જાય છે. તે ધારો કે પોતાની 'નિર્દોષતા' કે પોતાના 'અજ્ઞાન'નું શરણું લે તોય, તે બધું ઝાઝું નભતું નથી. આવું 'ડેવોઈલ્મેન્ટ' પરિવર્તનને શક્ય બનાવે છે.

જ્યારે, ઊલટું, કવિતામાં શબ્દોનો મહિમા ઝલાય છે અને અર્થો 'મિયર પ્રિટેકસ' બનીને પડી રહે છે, ને વાચક તેનાથી જ મોહાયા કરે છે. એવો વ્યામોહ 'ઇર્રિયલાઈઝિંગ – કન્ટેમ્પલેટિવ' દૃષ્ટિબિન્દુનું પરિણામ અને કારણ બેય છે. અહીં 'થવાપણા'નો નહિ, પણ 'હોવાપણા'નો મહિમા છે. આ ભૂમિકાએ, સાર્ત્રે 'આધુનિક કવિતા'ને નિષ્ફળતા લેખી છે. આધુનિકોનાં જીવન અને તેમના સમાજ સાથેના સમ્બન્ધો પરત્વે આ કવિતા, સિદ્ધિનો નહિ, પણ નિષ્ફળતાનો ઇતિહાસ બની રહે છે એવો તેમનો સ્પષ્ટ અભિપ્રાય છે. નિષ્ફળતા એટલા માટે કે સાધન, ભાષા, અહીં તેની તમામ ભૌતિકતામાં નજરે ચડયા કરે છે. કવિની એવી માધ્યમસભાનતા જ એની નિષ્ફળતાની ચાડી ખાય છે.

ગદ્યનું વિશ્વ આમ હેતુલક્ષી છે અને વસ્તુજગતનું પ્રતિબિમ્બ પાડનારું છે. અહીં વસ્તુઓ નહિ, તેમના અર્થ મળે છે. સાર્ત્રના આ વિભાવમાં તેમનો અંગત ગ્રહ ભળેલો છે એ તો ખરું જ, પણ એમાં એક ગર્ભિત 'વેલ્યુ જડ્જમેન્ટ' પણ છે. અહીં કશા કલામીમાંસાગત માનદણ્ડથી નહિ, પણ તેઓ અંગત ભૂમિકાથી સવિશેષભાવે દોરવાયા છે. ગદ્ય–સર્જનનો તેના લેખકની સભાન ઇચ્છા સાથે એક તરફથી સમ્બન્ધ છે, તો બીજી તરફથી વાસ્તવિકતા

સાથે છે. પણ સાર્ત્ર ગદ્યના કવિતા સાથેના આવા ભેદ ઉપર જ પોતાની વિચારણાને ઘૂંટયા કરતા નથી, સાહિત્યના સામાજિક હેતુ સંદર્ભે એને વિકસાવે છે. એમની દૃષ્ટિએ સાહિત્યકારનું કાર્ય એક કર્મણ્યતા છે, આચાર છે, માત્ર વિચાર નથી. વાચકોને તેમની પરિસ્થિતિ – સમ્મુખ કરવા, તે પરિસ્થિતિને લખાણ વડે અનાવૃત કરવી–એટલી હદે, કે વાચકો એ પરિસ્થિતિને વિશેની પોતાની જવાબદારીથી સભાન બને અને સંભવિત પરિવર્તનને શક્ય બનાવે. આ પ્રકારની 'મોરલ સિરિયસનેસ' સાર્ત્રના લેખકની પોતાની જવાબદારીની જ દ્યોતક છે. 'વ્હૉટ ઈઝ લિટરેચર ?' ના કેન્દ્રમાં ગદ્ય–વિચાર તો છે જ, પણ તેનો વિષય, અન્યથા, 'કમિટમેન્ટ ટુ ફ્રીડમ' છે, એમ કહી શકાય. એ દિવસોમાં સાર્ત્ર સ્વાતન્ત્ર્યની સક્રિય બાજુ ઉપર એટલે કે 'થવાપણા' પર ભાર મૂકતા હતા.

## ૧૨

સાર્ત્રના તત્ત્વજ્ઞાનનો તેમ જ તેમના 'બીઇંગ ઍન્ડ નથિંગનેસ'નો એક મૂળાધાર ફિનોમિનોલૉજી છે; તેમાં સ્વાતન્ત્ર્યની સાર્ત્રે, એ ભૂમિકાની સુન્દર વિચારણા પ્રસ્તુત કરી છે. 'બીઇંગ–ઈન–ઈટસેલ્ફ', 'બીઇંગ–ફૉર–ઈટસેલ્ફ' અને 'બીઇંગ–ફૉર અધર્સ'માંથી તેમણે ચેતનાના એ બીજા 'મોડ'ને સ્વાતન્ત્ર્યનો જનક લેખ્યો છે. એટલે કે 'બીઇંગ–ફૉર ઈટસેલ્ફ' જ્યારે પ્રક્રિયા જન્માવે છે, ત્યારે, મનુષ્ય પોતે જે વ્યક્તિ કે પદાર્થને 'પર્સિવ' કરતો હોય, તેનાથી પોતાને અમુક અંતરે મૂકે છે અને એમ કરીને તેની 'અન્યતા'નો સ્વીકાર કરે છે. આ અંતર તે સ્વાતન્ત્ર્ય છે. આ સ્વાતન્ત્ર્ય એક તરફથી મુક્ત પસંદગીની તેમ જ સભાન કાર્યની શક્યતા જન્માવે છે, તો બીજી તરફથી તે ખાલીપો અને 'એન્ગ્વીશ' પણ જન્માવે છે.

જો કે, ફિનોમિનોલૉજીની દૃષ્ટિએ કોઈપણ 'પર્સેપ્શન', પસંદગીના પૂર્વવર્તી તત્ત્વને આભારી છે. ફિલિપ મેઈરેતે સફેદ ચોરસ પર ચીતરેલા કાળા, માલ્ટાના ક્રોસનું દૃષ્ટાન્ત આપ્યું છે (જુઓ મુખપૃષ્ઠ–૧). ફૂલોનો પ્રેમી એમાં ચાર પાંખડીનું સામાન્ય ફૂલ જોશે અને સૈનિક એમાં ક્રોસ જોશે–પરન્તુ એકી સાથે બંને રીતે આને 'પર્સિવ' કરવાનું અશક્ય છે. એટલે એનો અર્થ

એ થયો, કે વસ્તુતા—ઓબ્જેક્ટિવીટી—છે જ નહિ, તે તો વસ્તુ અને ચિત્તના વિનિમયમાંથી જન્મે છે. એનો વિશેષ અર્થ એ કે મનુષ્ય વડે જ વિશ્વને રૂપ અને અર્થ સાંપડે છે, એની ઉપસ્થિતિમાં જ વિશ્વ અસ્તિત્વમાં આવે છે.

આમ, વ્યક્તિનું સ્વાતન્ત્ર્ય એક નોંધપાત્ર એવું 'સબ્જેક્ટિવિઝમ' છે. પણ સાર્ત્ર, એનો અહીં, મનુષ્યની પસંદગીના અર્થમાં બીજો ગભીર અર્થ કરતાં કહે છે. કે મનુષ્ય માનવીય 'સબ્જેક્ટિવીટી'ને વટી જઈ શકતો નથી તે ધ્યાનાર્હ બનવું ઘટે. મનુષ્ય પોતાને માટે પસંદગી કરે તેની સાથે જ તેનાથી અન્યોને માટે પણ પસંદગી થઈ જતી હોય છે. હું આ કે તે ગમે તે પસંદ કરું તેને મૂલ્ય મળી જતું હોય છે—પરિણામે પસંદગી માત્ર તત્ત્વતઃ મૂલ્ય છે. સાર્ત્ર કહે છે, આમ, ' In fashoning myself I fashon man. ' અહીં ' એન્ગ્વીશ 'નો એટલો જ અર્થ છે, કે મનુષ્ય જ્યારે કશાયને વિશે પ્રતિબદ્ધ થાય છે, ત્યારે એને પોતાની પસંદગી મૂલ્ય છે અને ઉક્ત એવડી ધાર ધરાવે છે એ વાતનું પૂરું ભાન હોય છે, એટલે કે પોતાની પસંદગી વડે સમગ્ર માનવજાતને માટેનો નિર્ણય પણ થઈ જવાનો છે, એવી એને પ્રતીતિ હોય છે. આવી ક્ષણે મનુષ્ય પૂરી અને પાયાની જવાબદારીના ખ્યાલમાંથી લગીરેય ચસકી શકતો નથી. આ વેદના—એન્ગ્વીશ —મોટાભાગનાઓમાં નથી વરતાતી, તેનો અર્થ એ જ, કે તેઓ તેને છુપાવે છે અને તેનાથી પલાયન ઝંખે છે. આપણે અહીં આપણા સ્વાતન્ત્ર્યની ભૂમિકાએ અપ્રામાણિક હોઈએ છીએ, અને ' બેડ ફેઈથ ' વડે જડતા, અક્રિયતા, સ્વીકૃતિ, તત્સમવૃત્તિ વગેરેને નોંતરીએ છીએ, બીજા શબ્દોમાં, આપણે ' બીઈંગ—ઈન—ઈટસેલ્ફ ' હોવાનો ઢોંગ રચીએ છીએ, કે આપણે પૂર્ણ છીએ ને અન્યોને આપણે વિશે કશો ' કલેઈમ ' હોઈ શકે નહિ. ' બીઈંગ—ફોર—અધર્સ 'ની અદામાં આવી જઈને, બીજાની ' ઈમેઈજ 'માં ઉછરીને પણ, આપણે આપણા સ્વાતન્ત્ર્યની જવાબદારીમાંથી ભાગી છૂટતા હોઈએ છીએ.

સાર્ત્ર અનુસાર, માનવસ્વાતન્ત્ર્યનું અસ્તિત્વ તો છે જ, પણ ચેતનાનો તે એક એવો ' મોડ ' છે, જેને ' પોટેન્શ્યલ ' કહી શકાય—એનો અર્થ એ કે સ્વાતન્ત્ર્ય સક્રિય પાસું ધરાવે છે—અને, તે છે ' બીકમિંગ 'નું, ' થવાપણા 'નું. આ તાત્ત્વિક ભૂમિકા સ્વીકારીએ એટલે સાર્ત્રના ' વ્હોટ ઈઝ લિટરેચર ? 'ના મુખ્ય વિષયો—ભાવનપ્રક્રિયા અને પ્રતિબદ્ધતા-નો મૂળગામી પરિચય મળી રહે છે.

## ૧૩

ઉક્ત ગ્રન્થના બીજા પ્રકરણનું શીર્ષક છે 'વ્હાય રાઈટ?'—'લેખન શા માટે?' સાર્ત્ર જણાવે છે, કે લેખકો વૈવિધ્યપૂર્ણ હેતુઓ વ્યક્ત કરીને આનો જવાબ આપી શકે, પણ તેમની આ પ્રવૃત્તિ પાછળ એક ગભીર અને તેમની–આપણી વચ્ચે સમાન એવી પાયાની પસંદગી રહેલી છે. અગાઉ નોંધ્યું છે તેમ, મનુષ્ય વડે જ વસ્તુઓ અને વિશ્વ આવિષ્કૃત થાય છે, એ રીતે માનવ–વાસ્તવિકતા 'રિવિલર' છે. આપણી પ્રત્યેક ક્રિયા વખતે વિશ્વ પોતાનું નૂતન રૂપ પ્રગટાવે છે, એટલે કે આપણી ઉપસ્થિતિને લીધે તેમ થાય છે. વિશ્વ સાથેની સમ્બન્ધભૂમિકા સ્થાપવામાં આપણી આમ આવશ્યકતા છે; આ વિશેનું સંવેદન જન્મે તેવી જરૂરિયાત છે; અને સાર્ત્ર ઉમેરે છે કે કલાકૃતિના સર્જન પાછળના કેટલાક મુખ્ય હેતુઓમાં એવું સંવેદન જન્માવવાનો હેતુ પણ છે. એક સર્જક તરીકે મારા સર્જન સંદર્ભે મારી આવશ્યકતા છે એમ હું અવશ્ય અનુભવું છું—કેમકે, સર્જન કરીને મેં વસ્તુપદાર્થો વચ્ચે સમ્બન્ધો રચ્યા છે, જ્યાં વ્યવસ્થાપન ન હોય ત્યાં તેને પ્રવેશ અપાવ્યો છે, જ્યાં વિવિધતા હતી, વેરવિખેરતા હતી ત્યાં એકતા સ્થાપી છે, પુદ્ગલ બાંધ્યો છે. પણ આ સર્જન–પ્રક્રિયા અટકતી નથી, સર્જાયેલો પદાર્થ પૂરો થયો લાગે, છતાં તે તેમ હોતો નથી, મારી સર્જન–પ્રવૃત્તિના સંદર્ભમાં સર્જન અનાવશ્યક બની રહે છે, કેમકે મારા માટે તે હમેશાં 'સસ્પેન્શન'ની અવસ્થાએ હોય છે. સર્જક તરીકે હું સર્જનથી ઓછો સભાન હોઉં છું અને સર્જન–પ્રક્રિયાથી વિશેષ સભાન હોઉં છું. એટલે કે એક સર્જક તરીકે મારું સર્જન મને કદી 'ઓબ્જેક્ટિવ' લાગતું નથી. એમાં નિહિત એવી તમામ પ્રક્રિયાઓથી અને પ્રવર્તેલા તમામ વ્યાપારોથી હું અતિપરિચિત હોઉં છું, તેથી એ પ્રક્રિયાઓ અને વ્યાપારો માત્ર 'સબ્જેક્ટિવ' શોધ જ રહે છે. એટલે, તેને હું જ્યારે 'પર્સિવ' કરું છું ત્યારે હું તેનું પુનઃસર્જન કરતો હોઉં છું, ચૈતસિક રીતે હું એ જેનું પરિણામ છે તે તમામ પ્રક્રિયાઓ અને વ્યાપારોનું પુનરાવર્તન કરું છું: આમ 'પર્સેપ્શન'માં અપાયેલી વસ્તુ, અહીં સર્જન, આવશ્યક છે અને જોનાર હું, અહીં સર્જક, અનાવશ્યક છે. સર્જક આમ સર્જનમાં પોતાની આવશ્યકતા ઝંખે છે અને પ્રમાણે છે, પણ પછી સર્જન અનાવશ્યક બની રહે છે. સાર્ત્ર ઉમેરે છે કે સગીત કે ચિત્રકલામાં નહિ, પણ લેખનની કલામાં, સાહિત્યમાં, આ 'ડાયાલેક્ટિક' બરાબરનું ઊપસી આવે છે.

કેમકે, સાહિત્યકૃતિ એક એવો ભમરડો છે જે ગતિમાન હોય છે ત્યારે જ અસ્તિત્વમાં આવે છે. એને દષ્ટિગોચર કરવા માટે વાચનની, અથવા તો ભાવનની, એક નકરી ક્રિયાની અનિવાર્યતા રહે છે; અને એ ક્રિયા ચાલે, ત્યાં લગી જ એના અસ્તિત્વને આપણે માણીપ્રમાણી શકીએ છીએ. એ સિવાય સાહિત્યકૃતિ, સાર્ત્ર કહે છે, કાગળ પરના લીટા છે. આ ભૂમિકાએ, એમ ન કહેવાય કે સર્જકો પોતાને માટે જ લખે છે! એમ કહેવું તે ભારે આઘાતક છે. કાગળ પર પોતાની લાગણીઓનો પ્રક્ષેપ કર્યા કરવો તે તો તેનો નિષ્પ્રાણ, સુસ્ત વિસ્તાર છે. સાહિત્યમાં સર્જનકર્મ તો માત્ર અધૂરી અને અમૂર્ત ક્ષણ છે જે ભાવકો વડે પૂરી અને મૂર્ત થાય છે. નહિતર, લેખકો રાતોની રાતો પાનાંનાં પાનાં લખ્યા જ કરે અને કૃતિ ભાગ્યે જ દિવસનું અજવાળું પામી શકે. લેખન–વ્યાપારમાં તેના 'ડાયાલેક્ટિકલ કોરિલેટિવ' તરીકે ભાવન–વ્યાપાર નિહિત છે અને આ સંયુક્ત ક્રિયા સર્જક–ભાવક જેવા બે ભિન્ન એજન્ટસને અપેક્ષે છે, જેનું નિશ્ચિત પરિણામ આવી શકે છે. અન્યથા, ચિત્તની સરજત–સ્વરૂપ કલાને કદી પામી જ ન શકાય. સાર્ત્ર કહે છે, અન્યો માટેની ન હોય ને અન્યો વડે ન હોય તેવી કોઈ કલા જ નથી–there is no art except for and by others.

આ દૃષ્ટિએ સાહિત્યકૃતિ માત્ર, એક અપીલ છે. ભાષાના સાધન વડે લેખકે જે 'રિવિલેશન' ધાર્યું છે તેમાં ભાવકને પ્રવેશની અપીલ છે. લેખકની એ અપીલ વાચકના સ્વાતન્ત્ર્યને અપીલ છે. પોતે જે સર્જન કર્યું છે તેમાં જે સહકર્તૃત્વની અપેક્ષા છે તે વાચકના સ્વાતન્ત્ર્યને અને એ સ્વાતન્ત્ર્યના શુદ્ધ–તમ સ્વરૂપને અપેક્ષે છે. પરિણામે સાહિત્યકૃતિ ભાવકોના સ્વાતન્ત્ર્યની માત્ર હિફાઝત નથી કરતી, પણ પોતાના સાર્થક્યને સારુ તેને માગી લે છે. પરિણામે, સાહિત્યને કશા બીજા ત્રીજા સાધ્યનું સાધન લેખવાને બદલે, વાચકના સ્વાતન્ત્ર્યને સારુ ખરચાઈ જતા, એવા સાધ્યને સારુ વપરાઈ જતા, સાધન તરીકે જોવું ઘટે. ભાવક માટે કૃતિમાં બધું બાકી છે અને બધું થયેલું છે–કેમકે કૃતિ તેની પોતાની ક્ષમતાઓના સ્તરે જ અસ્તિત્વમાં આવવાની છે. એટલે એક તરફથી વાચકને લેખક દોરે છે અને બીજી તરફથી લેખકને વાચક દોરે છે. સર્જક તરીકે લેખકે એવાં સીમાચિહ્નો રચ્યાં છે, જે અવકાશ વડે, શૂન્ય વડે, જુદાં પાડવામાં આવ્યાં છે–વાચક એ શૂન્યને ખસેડી દઈ તેને એક–રેખ કરી લે છે અને તેની પેલે પાર પહોંચી જાય છે. એ અર્થમાં ભાવનપ્રક્રિયા તે દોરવણી હેઠળનું સર્જન જ છે.

સાર્ત્ર આગળ વધીને સાહિત્યને માત્ર સાધનને રૂપે જ નહિ, પરન્તુ સાધ્યને રૂપે પણ ઘટાવે છે. કલાકૃતિને કશું સાધ્ય હોઈ શકે નહિ એવી કાન્ટની વાત તેઓ ખુશીથી સ્વીકારે છે, પણ પછી તુર્ત જ કહે છે કે કલાકૃતિ પોતે જ એક સાધ્ય છે. એક સક્ષમ અસ્તિત્વવાદી દૃષ્ટિ દાખલ કરીને તેઓ જણાવે છે કે કાન્ટ અનુસાર, કલાકૃતિ સૌ પ્રથમ અસ્તિત્વમાં આવે અને પછી તે પમાય એ વાત ખોટી છે. કેમકે કોઈ તેને પામે ત્યારે જ તે અસ્તિત્વમાં આવે છે એ ક્રમનો સ્વીકાર થવો ઘટે! કલાકૃતિ એક શુદ્ધ અપીલ સૌ પ્રથમ તો હોય, સૌ પ્રથમ તો તે અસ્તિત્વમાં આવવાને માટેની શુદ્ધ જરૂરત હોય, એનો સ્વીકાર થવો ઘટે. જેનું અસ્તિત્વ પ્રગટ હોય અને જેનું સાધ્ય અનિર્ણિત હોય, તેનું, આ સાધનનું નથી. પ્રારમ્ભથી જ એ 'કેટેગોરિકલ ઇમ્પરેટિવ'ના સ્તરે છે–એટલે કે ચોપડીને તમે ટેબલ પર પડી રહેવા દેવાને માટે પૂરા મુક્ત છો. પણ ખોલો કે તુર્ત જ તે માટેની જવાબદારીથી તમે આબદ્ધ બનો છો–કેમકે કૃતિના મુક્ત આત્મલક્ષી વ્યાપારનો આનન્દ લૂંટવામાં સ્વાતન્ત્ર્યનો અનુભવ નથી. એ ત્યારે જ છે જ્યારે તમે એક સહ–સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિમાં પરોવાવ છો. આ પ્રકારના 'એબ્સોલ્યૂટ એન્ડ'ને સાર્ત્ર મૂલ્ય કહે છે. અને એ ભૂમિકાએ તેમને મન કલાકૃતિ એક મૂલ્ય છે–એટલા માટે કે તે એક અપીલ છે.

સાહિત્યકલાનું ધ્યેય નક્કી કરતાં સાર્ત્ર કહે છે: સર્જનકર્મ વડે સરજાતા કે પુનઃસરજાતા કલાપદાર્થો એવું એવું ધ્યેય સૂચવે છે કે જે વડે આ વિશ્વ નવું બની જાય. પ્રત્યેક ચિત્રકૃતિ કે પ્રત્યેક પુસ્તક, ટૂંકમાં કલા માત્ર, 'ટોટાલિટી ઓવ્ બીઇંગ'ની 'રીકવરી' છે. એ પ્રત્યેક વડે ભાવકના સ્વાતન્ત્ર્યને આ અખિલાઈ અર્પિત થાય છે. કલાનું ધ્યેય જ એ છે, કે વિશ્વને એ જેવું છે તેવું રજૂ કરીને પાછું મેળવવું – પણ એવી રીતે કે એના મૂળ આધારો માનવસ્વાતન્ત્ર્યમાં પડેલા છે. અને ભાવનપ્રક્રિયા એટલા માટે મહિમાવન્ત છે, કે એ વડે જ પેલી 'રીકવરી' – જે એના માટે જ નિવેદિત થઈ હતી– જુદી પડી આવે છે – કેમ કે ભાવકની નજરમાં જ સર્જનને પોતાની પૂરી સાર્થકતા સાંપડે છે, ન અન્યથા. સાહિત્યકાર અન્ય મનુષ્યોના સ્વાતન્ત્ર્યને અપીલ કરવાની પસંદગીને વર્યો છે, તે એટલા માટે, કે પોતાની માગણીઓનાં પારસ્પરિક સૂચનો વડે, તેઓ, મનુષ્યને મળેલી 'ટોટાલિટી ઓવ્ બીઇંગ'ને નવેસરથી ધારણ કરી શકે, અને નવેસરથી મનુષ્યમાં વિશ્વને આંતરી શકે.

સાર્ત્ર લખે છે કે આ બધા પછી પણ એક દિવસ એવો આવે છે, જ્યારે સાહિત્ય આપણને યુદ્ધમાં ધકેલી દે છે. કેમ કે કોઈ ગુલામોને માટે તો

નથી લખતું ! જેમાં ગદ્યને અર્થ હોય તેવી શાસન-પદ્ધતિ, લોકશાહી સાથે ગદ્ય-લેખનની કલા સંકળાયેલી છે. લેખક ભયગ્રસ્ત હોય, તો વાચક પણ હોય જ, અને ત્યારે તેઓને માત્ર કલમથી રક્ષવાનું પૂરતું નથી – નથી જ ! કલમને થંભાવીને ત્યારે લેખક શસ્ત્રો ધારણ કરે છે. સાહિત્યકારે ગમે તેવા વિચારો, અભિપ્રાયો કેળવ્યા હોય, પ્રગટાવ્યા હોય, પણ તમે યુદ્ધને ટાળી શકતા નથી. લેખન સ્વાતન્ત્ર્ય માગવાની એક રીત છે, અને આવા સંજોગોમાં એ રીત સાવ જ બદલાઈ જાય છે – કલમ નહિ તલવાર ધારણ કરાય છે. સાર્ત્ર કહે છે, એક વાર તમે સર્જનમાં ઝંપલાવો, એટલે તમારી ઇચ્છા હોય કે ન હોય, તમે પ્રતિબદ્ધ છો. સાર્ત્ર પૂછે છે : શાને પ્રતિબદ્ધ ? સ્વાતન્ત્ર્યની રક્ષાને માટે ? એમ કહી દેવું સહેલું છે. આદર્શ મૂલ્યોના રખેવાળ બનવું કે પછી રાજકીય-સામાજિક સંઘર્ષોમાં પક્ષકાર બનીને નકરા રોજિંદા સ્વાતન્ત્ર્યને રક્ષવું ? પહેલો વિકલ્પ સરળ છે, જ્યારે બીજો તેમ નથી. ઉપરાન્ત 'કોણ કોના માટે લખે છે ?' જેવા એટલા જ ગમ્ભીર પ્રશ્ન સાથે તેને ઊંડો સમ્બન્ધ છે. એ સમ્બન્ધની વિસ્તૃત ચર્ચા સાર્ત્ર પુસ્તકના આગળનાં પ્રકરણોમાં કરે છે.

## ૧૪

**વા**ચકના સહ-કર્તૃત્વ કે સહ-સર્જકત્વ પર ભાર મૂકતી આ વિચારણા અહીં 'ધ પર્મેનન્ટ એકસર્સાઈઝ ઓવ્ જનરોસિટી' બનીને ઊભી રહે છે. સાહિત્યને આવું નૈતિક ગૌરવ અર્પીને સાહિત્યને માથે કેટલાંક કામ નાખતાં સાર્ત્ર કહે છે : તેણે સંદિગ્ધતા દૂર કરવી ઘટે; 'બેડ ફેઇથ'નો પરદો ચીંધી, ચીરી બતાવવો ઘટે; દરેક કૃતિમાં અમુક ભૂમિકાએ તે નક્કર મુક્તિની રજુઆત કરે; વાચકના જવાબદારીના ભાનને સતત સચેત કરે, વગેરે. આ પ્રકારની વિચારણાનું ફલિત એ છે કે સાહિત્ય વડે સ્વાતન્ત્ર્યની વિસ્તૃતિ થવી ઘટે અને સાહિત્યકારે અમુક જ વર્ગના વાચકોની પરાધીનતામાંથી મુક્ત થઈ જવું ઘટે, સમાજના 'એલિટ' વર્ગથી મુક્ત થઈ જવું ઘટે. સાહિત્યકારે પોતે પણ પોતે કોઈ વિશેષાધિકાર ધરાવતી વ્યક્તિ નથી એમ ગણીને રાજકીય ભૂમિકાએ આગળ આવવું જોઈએ, કેમકે સાર્ત્રદૃષ્ટિએ વિશેષાધિકારની આળપંપાળ એટલે જ અમુક મર્યાદિત વાચકસમાજની આળપંપાળ-જેનું સીધું પરિણામ સાહિત્યક્ષેત્રના સંકોચમાં અને વિકૃતિમાં આવે છે.

આમ તો, સાર્ત્રનો આ શૈલીનો વિચાર, માર્ક્સવાદી વિચારધારાનો સગોત્ર છે અને મોટે ભાગે એક અશક્ય આદર્શ–યુટોપિયાનું સર્જન કરી રહે છે. 'વ્હૉટ ઈઝ લિટરેચર ?'નાં અંતિમ પૃષ્ઠો પર સાર્ત્રે રજૂ કરેલું સાહિત્યકલાનું સ્વરૂપ–'લિટરેચર ઑવ પ્રેક્સીસ'–એવું સ્વરૂપ છે, જેમાં 'પ્રેક્ટીકલ–ટ્રાન્સેન્ડેન્ટ' અને 'ઈરિયલાઈઝિંગ–કન્ટેમ્પલેટિવ' જેવાં પોતે ઉચ્ચારેલાં બેય દૃષ્ટિબિન્દુઓનો ગૌણભાવ છે, અને જેમાં અનેક અવલંબનોને આધારે સફળ થનારી ફૉર્મ્યુલાનો નિર્દેશ છે : એવી કલા આટલી બાબતો પર અવલંબિત છે : લેખકનો સમાજ; વસ્તુપદાર્થોને 'કૉમર્સિયલ વેર્સ' તરીકે નહિ, પણ 'ટૂલ્સ' તરીકે અનુભવવાની તક; તેને માનવકૃતિ તરીકે ઘટાવવાની તક; સહ–સર્જકત્વને માટે તત્પર એવા વાચકો કે જેઓ પોતાના કાબૂ બહારની પદ્ધતિઓને ગુંચવ્યા કરવામાં નથી માનતા, વગેરે. ટૂંકમાં આ વિભાવ 'યુટોપિયન' હતો, નિષેધાત્મક અને ટીકાપરાયણ હતો.

અહીં નોંધવું ઘટે કે સાર્ત્રે પોતે પોતાના સામયિક 'Les temps Modernes' વડે આ બધું સિદ્ધ કરવાની કોશિશ કરી હતી, અને સાહિત્યકારોનું એક એવું જૂથ ઊભું કર્યું હતું, કે જે 'એલિટ ઑવ્ ટેકનિશિયન્સ'થી સ્વાયત્ત હતું અને જે મધ્યમવર્ગીઓ માટે મધ્યસ્થી બની શકેલું. એવી મધ્યસ્થી વળી બીજા વર્ગો માટે મધ્યસ્થી બને અને એમ, પ્રજામાં અનેક કોટિઓ ઊભી કરવાનો સાર્ત્ર અને તેમના જૂથનો આશય હતો.

ચાળીસીના ગાળાથી સાર્ત્રમાં જે નોંધપાત્ર પરિવર્તન આવવા માંડેલું, માર્ક્સવાદી સિદ્ધાન્ત અને સામ્યવાદી ચળવળને વિશેનાં જે મમત્વો બંધાવા માંડેલાં તેનો તેમના ઉક્ત વિચારોમાં ચોખ્ખો પડઘો પડયો છે. માર્ક્સવાદના પ્રભાવ હેઠળ તેમનામાં 'સમાજવાદી માનવવાદ'નો જે અભિગમ પ્રગટયો તે કોઈ અકસ્માત નહોતો પણ તેમની પોતાની વિચારધારાનો સાહજિક વિકાસ હતો. આધુનિક કામદારને – પ્રોલિતારિયેતને – સાહિત્યનો ખરેખરો વિષય લેખતા એ સાર્ત્ર જેટલા સમયપ્રસ્તુત હતા, તેટલા જાતપ્રસ્તુત પણ હતા. 'વર્ગવિહીન સમાજરચના માટે પ્રોલિતારિયેત સાથે જોડાવાની આપણને ફરજ પડે છે' તથા 'વર્ગવિહીન સમાજમાં જ સાહિત્ય પોતાની પૂરી પ્રતીતિ મેળવી શકે કેમકે એવા સમાજમાં જ વાચકપ્રજા અને 'કૉન્ક્રિટ યુનિવર્સલ'ની એકરૂપતા હશે, અને તેથી જ લેખકનું આખી માનવજાતને તેના આશ–અરમાન સાથે પ્રગટ કરવાનું કે તેને તેના રોષ–

વિદ્રોહ સાથે જાહેર કરવાનું ધર્મકાર્ય સફળ થશે.' આ મતલબનું એમનું દૃષ્ટિબિન્દુ ઇતિહાસની એ ક્ષણે જેટલું સાચું હતું, તેટલું તેમની અંગત ક્ષણોનો હિસાબ આપનારું પણ હતું.

સિમોં દ બ્યુવાર પોતાની ડાયરીમાં નોંધે છે કે ૧૯૪૦થી પોતાનામાં અને સાર્ત્રમાં એક મહત્ત્વનું પરિવર્તન આવી રહ્યું હતું. આ યુદ્ધનાં વર્ષો હતાં. સાર્ત્રની મનોસ્થિતિ હવે 'પોલિટિકલ ઈન્વોલ્વમેન્ટ'થી મુક્ત રહી શકે તેવી નહોતી. એ તેમને અનિવાર્ય લાગતું હતું. તેમણે જોયું કે આ તો તેમની 'અધિકૃત અસ્તિત્વ'ને વિશેની વિભાવનાને ચરિતાર્થ કરવાની ઘડી છે. પોતાની પરિસ્થિતિના ઉલ્લંઘનથી જ તથા કાર્યમાં પ્રતિબદ્ધ થવાથી જ તેને સિદ્ધ કરી શકાશે. સાર્ત્ર અને બ્યુવાર બંને સમ્મતિપૂર્વક રાજકીય પ્રવૃત્તિઓમાં ઝંપલાવે છે વગેરે વીગતોમાં ઊતરવાને અહીં અવકાશ નથી, છતાં સાર્ત્રના જીવનનાં એ વર્ષોમાં પ્રગટેલી કર્મણ્યતાએ એમના સમગ્ર માનવવિચારને સહજ છતાં નવ્ય દિશા અર્પી હતી, એની ચોક્કસ નોંધ લેવાવી ઘટે. આપણે જોઈએ છીએ, કે ચાળીસીના અંત ભાગથી સાર્ત્ર રાજકીય સામાજિક પ્રશ્નો વિશે વધુ ને વધુ લખતા જોવા મળે છે, સર્જન-પ્રવૃત્તિમાંથી ક્રમશઃ સ્વેચ્છાએ છૂટતા જાય છે–૧૯૪૭થી તેમના તરફથી ચોક્કસપણે મળતી રહેલી રાજકીય પ્રશ્નો વિશેની સમીક્ષાઓ તથા માર્કસવાદને પોતાના સંદર્ભમાં નવેસરથી રચીને 'નવ્ય માર્ક્સવાદ'ને રૂપે રજૂ કરતી 'ક્રિટિસિઝમ ઓવ ડાયાલેક્ટિકલ રીઝનિંગ'ની વિચારસરણીઓ, એની સાક્ષી પૂરે છે.

પરન્તુ, અસ્તિત્વની અધિકૃતતાની એ વિભાવના જ તેઓને કશી પણ તૈયાર વિચારધારાને શરણે જતાં રોકે છે. જીવનભર તેઓ એક પણ પાર્ટીના સભ્ય ન બન્યા તથા કયારેય પણ ચુસ્ત પાર્ટી-લાઈન સાથે એકરૂપ ન થઈ શકયા તે આ સંદર્ભમાં સૂચક નીવડે તેવું છે. પરિણામે, સાર્ત્ર એક સાહિત્યકાર કલાકારની મૂળભૂત પ્રતિભાના સતને કારણે, અટકી જાય છે; અને 'લિટરેચર એઝ એન્ગેજી'ની નોંધપાત્ર દિશામાં વળી જાય છે–એમનું ૧૯૪૫થી શરૂ થયેલું ઉક્ત સામયિક એ ઉધામાઓ પ્રગટાવતું રહ્યું, અને વૈયક્તિક તત્ત્વચિન્તન તેમ જ સક્ષમ સાહિત્યસર્જનને વરેલા સાર્ત્રમાં સામાજિક ભૂમિકાના, પરન્તુ વૈશ્વિક કદના, 'મોરાલિસ્ટ'નો જન્મ થયો.

## ૧૫

સાર્ત્રના 'સાહિત્યમાં પ્રતિબદ્ધતા'ના વિભાવનો પ્રારમ્ભ તેમના ભાષાકીય દૃષ્ટિબિન્દુથી થાય છે. ઉક્ત નીતિમત્તા–જેમાં સ્વાતન્ત્ર્યની ભરપૂર પ્રતીતિ આપનારી જવાબદારી નક્કર કાર્યમાં પરિણમી હોય છે–ને વરેલો લેખક સાર્ત્ર-શૈલીનો 'ફૉર-ઇટસેલ્ફ' છે. નૈતિક જવાબદારીને નિષ્ઠાપૂર્વક ઉપાડીને તે લેખનને પણ નૈતિક કાર્ય લેખે છે. જીવનમાં 'એબ્સર્ડિટી' અને અર્થહીનતાનો અનુભવ કરતો છતો તે તેની ભાષા નથી વાપરતો. અતિવસ્તુનો તેને ભરપૂર અનુભવ હોતે છતે તે અતિવાસ્તવવાદીઓના 'ઑટોમેટિક રાઈટિંગ'નું સાધન નથી વાપરતો. સાર્ત્રની 'ફૉર-ઇટસેલ્ફ'ની વિભાવના હાઇડેગરના 'Dasein'માંથી વિકસી છે, છતાં પેલો લેખક એ પણ નથી. અલબત્ત, હાઈડેગર અને સાર્ત્ર બંને સતના અનાવરણને સારુ ભાષાને માનવજાતનું મહામૂલું સાધન લેખે છે. ખરા, છતાં બંનેના ભાષાકીય દૃષ્ટિબિન્દુમાં સારી એવી ભિન્નતા છે. શબ્દનું ગૌરવ કરતાં હાઈડેગર તેને આદિમ ડહાપણથી નીંગળતા કહે છે. એઓની જેમ માલાર્મે અને જોય્યસે પણ 'ઇટ્રીમોન્' અને 'પન'માં એવું ડહાપણ પ્રમાણ્યું હતું. તેઓએ, અન્ય કવિઓની જેમ, ભાષાને રોજિંદા વપરાશની શુષ્કતામાંથી શુદ્ધ કરવા પર ભાર મૂકયો છે. ટૂંકમાં, હાઈડેગરનું ભાષાકીય દૃષ્ટિબિન્દુ તે કવિનું દૃષ્ટિબિન્દુ છે. કવિઓની કલ્પન-શ્રદ્ધા તેઓ પણ ધરાવે છે: માત્ર કલ્પન જ સતની પૂર્ણ રહસ્યમયતાને વ્યક્ત કરી જાણે – કેમ કે, તે વ્યાકરણ અને તર્ક બેયને વટી જઈ શકે છે. જ્યારે, સાર્ત્રની દૃષ્ટિનો સાચો અધિકૃત 'ફૉર-ઇટસેન્ફ' તે ગદ્યલેખક છે. ભાષાને તે સંક્રમણના સાધન તરીકે વાપરે છે અને વિશ્વને શબ્દે શબ્દે નામાયિત કરે છે. ભાષા સાર્ત્રને મન એવી અર્ધપારદર્શક ચેતના છે, જે અન્યની અર્ધપારદર્શક ચેતનાને અપીલ પહોંચાડવાનું સામર્થ્ય ધરાવે છે.

ભાષાને સાર્ત્ર 'પ્યોર ફંન્કશન' લેખે છે. કહે છે કે એ આપણી જ્ઞાનેન્દ્રિયોનું 'પ્રોલૉન્ગેશન' છે – છટ્ટી આંગળી છે, ત્રીજી આંખ છે. વળી આપણે જેમ આપણા શરીરમાં છીએ તેમ ભાષામાં છીએ – 'we are within language as within our body.' શબ્દ જિવાય છે એનો અર્થ એ, કે તે આપણી પારસ્પરિક ક્રિયાઓને શકય બનાવે છે. એ દૃષ્ટિએ શબ્દ 'પર્ટિકયુલર મોમેન્ટ ઑવ્ ઍકશન' છે અને તેને પોતાની બહાર કશો અર્થ નથી – 'aphasia'ના કેટલાક કિસ્સાઓમાં ક્રિયા કરવાને વિશેની

પરિસ્થિતિને સમજવાને વિશેની તેમ જ અન્ય સાથે જતીય સમ્બન્ધો જોડવાને વિશેની સંભાવનાઓ નાશ પામી હોય છે, તે અહીં સૂચક છે. ભાષા આમ આપણી 'શેલ' પણ છે, 'ઍન્ટેના' પણ છે.

સાર્ત્રે દેખીતી રીતે જ સંગીત, ચિત્ર આદિના કલાકારોને પ્રતિબદ્ધતાનો સંદેશ નથી આપ્યો – કવિઓને પણ તેમણે એ કોટિમાં જ મૂક્યા છે. કેમ કે આ સૌ પોતાના માધ્યમ વડે 'વસ્તુઓ' સરજે છે, 'અર્થો' વ્યક્ત કરતા નથી. સૂરો, રંગો કે રૂપો સંકેતો નથી અને તેથી તેઓ પોતાની બહારના કશાનોય નિર્દેશ આપી શકે નહિ. 'શુદ્ધ સૂર' જેવું ન્યૂનીકરણ, ધારો કે, કરાય તો પણ તે માત્ર અમૂર્તતા છે. લીલો કે લાલ રંગ માત્ર વસ્તુઓ છે, અને તેમનું અસ્તિત્વ તેમના પોતામાં જ સીમિત છે. જ્યારે ગદ્યકારોનું તેમ નથી. તેમનું માધ્યમ શબ્દ છે અને તેઓ અર્થો સાથે જ પાનું પાડે છે. ગદ્યને સાર્ત્રે સંકેતોના સામ્રાજ્ય તરીકે ઓળખાવ્યું છે, અને કવિતાના સંકેતોને સ્પષ્ટ રૂપે જુદા પાડીને પોતાને જ રજૂ કરનારી વસ્તુઓ લેખે તેમનો એક રીતે તો મહિમા જ કર્યો છે. સાર્ત્રને કવિતાની સૂગ છે એમ નહિ, પણ કવિતાને માટેનો સાચો અનુરાગ છે, માટે તો પોતાના સામયિકમાં કાવ્યો તેમણે કદી ઢગલાબંધ નથી છાપ્યાં !

( ક્રમશઃ )

## The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

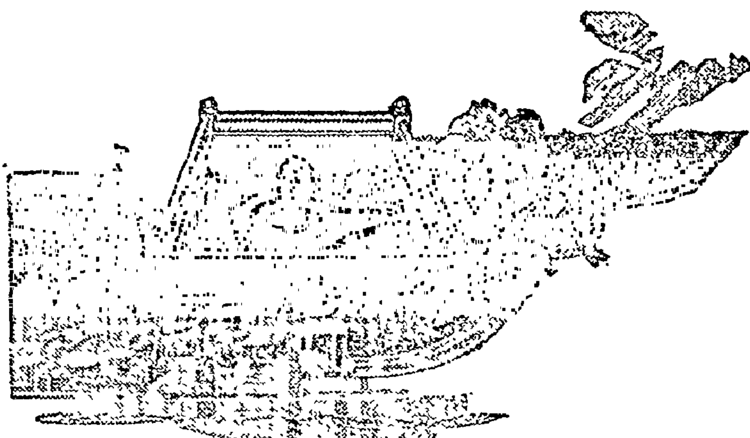
The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

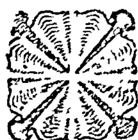
इत्येवं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः।
लोकानामुपकारार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वराट्॥

*"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."*

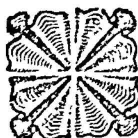










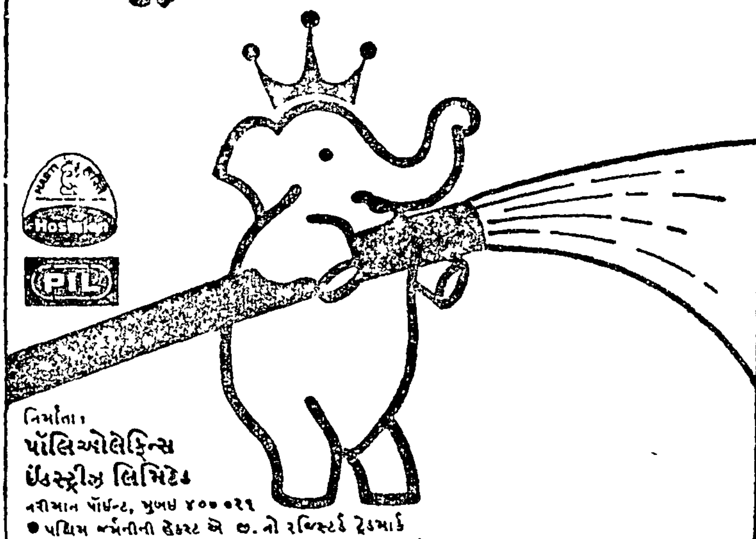


પરિસ્થિતિને સમજવાને વિશેની તેમ જ અન્ય સાથે જાતીય સમ્બન્ધો જોડવાને વિશેની સંભાવનાઓ નાશ પામી હોય છે, તે અહીં સૂચક છે. ભાષા આમ આપણી 'શેલ' પણ છે, 'એન્ટેના' પણ છે.

સાર્ત્રે દેખીતી રીતે જ સંગીત, ચિત્ર આદિના કલાકારોને પ્રતિબદ્ધતાનો સંદેશ નથી આપ્યો – કવિઓને પણ તેમણે એ કોટિમાં જ મૂકયા છે. કેમ કે આ સૌ પોતાના માધ્યમ વડે 'વસ્તુઓ' સરજે છે, 'અર્થો' વ્યક્ત કરતા નથી. સૂરો, રંગો કે રૂપો સંકેતો નથી અને તેથી તેઓ પોતાની બહારના કશાનો ય નિર્દેશ આપી શકે નહિ. 'શુદ્ધ સૂર' જેવું ન્યૂનીકરણ, ધારો કે, કરાય તો પણ તે માત્ર અમૂર્તતા છે. લીલો કે લાલ રંગ માત્ર વસ્તુઓ છે, અને તેમનું અસ્તિત્વ તેમના પોતામાં જ સીમિત છે. જ્યારે ગદ્યકારોનું તેમ નથી. તેમનું માધ્યમ શબ્દ છે અને તેઓ અર્થો સાથે જ પાનું પાડે છે. ગદ્યને સાર્ત્રે સંકેતોના સામ્રાજ્ય તરીકે ઓળખાવ્યું છે, અને કવિતાના સંકેતોને સ્પષ્ટ રૂપે જુદા પાડીને પોતાને જ રજૂ કરનારી વસ્તુઓ લેખે તેમનો એક રીતે તો મહિમા જ કર્યો છે. સાર્ત્રને કવિતાની સૂગ છે એમ નહિ, પણ કવિતાને માટેનો સાચ્ચો અનુરાગ છે, માટે તો પોતાના સામયિકમાં કાવ્યો તેમણે કદી ઢગલાબંધ નથી છાપ્યાં !

( ક્રમશઃ )






CHAITRA-PIL-116 GJ



Light Publications Ltd.

Baroda 30,0003

Quality Printers & Publishers

માલિક–મુદ્રક–પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ૬૫–૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨
મુદ્રણસ્થાન : રેખા પ્રિન્ટરી, બાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત–૧.

ओटाइ-३५-३६

## નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ.)

# એતદ્


સપ્ટે. ઑક્ટો
~~નવેમ્બર-ડિસેમ્બર~~ ૧૯૮૦ વર્ષ ૩ અંક ૩૫-૩૬



તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ એ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭


વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

**લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :**

સાહિત્ય સંગમ, બાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત.

જયંત પારેખ, મુંબઈ: રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ.

સોરઠ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.


મુદ્રણસ્થાન : રેખા પ્રિન્ટરી, બાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત-૧


**વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :**

કિસલય શાહ, ૭/૫, સૌભાગ્ય, દેરાસર લેન, ઘાટકોપર, મુંબઈ (પૂર્વ) ૪૦૦ ૦૭૭

# સાર્ત્રનો સાહિત્યવિચાર

## સુમન શાહ

( ગતાંકથી ચાલુ )

ટિન્ટોરેટ્ટોએ ગોલગોથા પરના આકાશમાં જે પીળી તરાડ આંકી તે વેદનાને 'વ્યક્ત' કરવા નહિ, કે વેદનાને 'જગવવા' નહિ. એ, પીળું આકાશ અને વેદના એકી સાથે છે. વેદનાવાળું આકાશ કે આકાશિત વેદના એમ નહિ, પણ કૃતિ પોતે જ વેદના–વસ્તુ છે. કોઈપણ સંજોગોમાં તે 'રિડેબલ' નથી. આકાશની પીળી તરાડને રૂપે મૂર્ત થઈ ઊઠેલી વેદના, વસ્તુનાં બધાં જ લક્ષણો ધરાવે છે. અન્ય વસ્તુઓ સાથે અનન્ત સમ્બન્ધો ઊભા કરવાની ક્ષમતા, બાહ્ય બની રહેવાનો ગુણ, કાળની નિત્યતા, અભેદ્યતા, વગેરે. ગદ્ય–કૃતિને આમ 'વસ્તુ' બની રહેવાનું પાલવે નહિ, કહો કે, તેને કોઈ તેમ બનાવતું–રચતું પણ નથી. સાર્ત્ર કહે છે : ચિત્રકાર ઝૂંપડું ચીતરે, ત્યારે આપણને ઝૂંપડું જ ધરી રહે છે. પણ લેખક જયારે ઝૂંપડું વર્ણવે, ત્યારે તેને એવી રીતે વર્ણવે છે, કે તે સામાજિક અન્યાયનું પ્રતીક બની રહે અને તમારા પુણ્યપ્રકોપને ભપકાવે. નબળા ચિત્રકારો જ વર્ગપ્રતિનિધિરૂપ પાત્રો–ટાઇપ્સ ચીતરે છે, બાકી તેમની કલાનું મૂળભૂત કાર્ય વસ્તુઓ સર્જવાનું છે. ચિત્રકાર અર્થો ચીતરી શકે નહિ, કે સંગીતકાર પોતાના સંગીતમાં અર્થો મૂકી શકે નહિ–એ કામ તો માત્ર ગદ્યકાર જ કરી શકે. કવિઓએ કવિઓ થવાનું પસંદ કર્યું ત્યારથી જ

તેમનું એક જાતનું કવિતાપરક વલણ બંધાઈ ગયું, કે શબ્દોને વસ્તુઓ તરીકે જ વપરાય, સંકેતો તરીકે નહિ. ગદ્યકાર માટે શબ્દો ઉપયોગી રૂઢિ છે, જ્યારે કવિ માટે તેમ નથી, ગદ્યકારનાં તે ઓજાર છે, જીર્ણ થઈ ગયાં હોય તો ને તેમને ફગાવી દઈ શકે છે. શબ્દો તેમની સાથે હેળવાઇ ગયા છે. જ્યારે કવિઓ માટે તો, તે વણકેળવાયેલા છે તથા પૃથ્વી પર ઘાસ ને વૃક્ષોની જેમ ફૂટી નીકળનારી નરી પ્રાકૃત ચીજ છે. શબ્દોને માત્ર અર્થ જ તેમની આવયવિક એકતા અર્પી શકે છે–અન્યથા તો, તે કલમના લીટા ને ઠબકાને રૂપે કયાંય વેડફાઇ ગયા હોય છે! એટલે, કવિ વાકયો રચતો હોય એવું લાગે, છતાં એ વસ્તુઓ સર્જતો હોય છે. કવિ ભાષાની પરિસ્થિતિમાં નથી હોતો, તેની બહાર હોય છે. અને ત્યાંથી તે પોતાની કૃતિને જોવાનું કહે છે, તેથી, આપણે આપણી જાતને માનવપરિસ્થિતિની બીજી બાજુએ મૂકી દઇએ છીએ–ઈશ્વરની બાજુએ! પરિણામે, કવિ પાસે કોઈ પ્રતિબદ્ધતાની અપેક્ષા સેવે તે સાર્ત્રની દષ્ટિએ મૂર્ખતા છે:

ટૂંકમાં, ગદ્ય તત્ત્વતઃ ઉપયોગિતાવાદી છે, તેનું દ્રવ્ય પ્રકૃતિએ કરીને 'સિગ્નીફિકેટિવ' છે, કશાક કાર્યનું વિલક્ષણ સાધન છે, ને બીજું કંઈ નથી. અને જો આમ જ છે, તથા એવી નિર્મમ શૈલીએ શબ્દોને મમળાવ્યા–ચિંતવ્યા કરવાનો વ્યવસાય જો કવિનો છે, તો, સાર્ત્ર કહે છે, કે ગદ્ય-લેખકને જરૂર કોઈ પૂછી શકે: લેખન પાછળનો તમારો હેતુ શો છે? કયા કાર્યને વિશે તમે પ્રતિબદ્ધ થયા છો? અને એણે તમને લેખનનો આશરો લેવાને કેમ પ્રેર્યા છે? સાર્ત્ર જવાબ આપતાં જણાવે છે, કે એ કાર્યનું ધ્યેય 'શુદ્ધ મનન' તો કદી હોઈ શકે જ નહિ. કેમકે એની ભાષાનું ધ્યેય સંક્રમણ છે. ને તેથી, કશુંક સંક્રમણ કરવાને યોગ્ય લેખક પાસે હોવું ઘટે. એટલે, ભાષાના સાધનથી તે વાચકમાં સભાનતા પ્રગટાવે, તેની પરિસ્થિતિ પરિવર્તન માગી રહી છે એવું તેનામાં ભાન જગવે, એ આખું કાર્ય પેલા મૂળ કાર્ય પછીનું–દ્વૈતીયિક–કાર્ય છે, જેને સાર્ત્રે 'એકશન બાય રિવિલેશન' કહ્યું છે. લેખકે આ દ્વૈતીયિક કાર્યની પદ્ધતિ પસંદ કરી છે, તેથી તેને બીજો પ્રશ્ન આવો પૂછી શકાય: વિશ્વનું કયું પાસું તમે 'રિવિલ' કરવા માગો છો? એવા 'રિવિલેશન' વડે વિશ્વમાં તમે કયું પરિવર્તન લાવવા માગો છો?

'પ્રતિબદ્ધ' થઈ ચૂકેલા લેખકને ખબર છે, કે શબ્દો ક્રિયાઓ છે; તે એ પણ જાણે છે, કે 'રિવિલ' કરવું તે પરિવર્તનને માટે; અને પરિવર્તનની યોજના કર્યા વિના તમે 'રિવિલ' કરી શકો જ નહિ, તેની પણ તેને ખબર છે: માટે તો, સમાજ અને માનવજાતનું નિષ્પક્ષ ચિત્ર આપવાનું અશકય

સ્વપ્ન તેણે પડતું મેલ્યું છે. સાર્ત્ર જણાવે છે, કે આ સંદર્ભમાં, 'man is the being towards whom no being can be impartial, not even the God.' પ્રેમ, ધિક્કાર, ક્રોધ, ભય, આનન્દ, ચીડ, પ્રશંસા, આશા, નિરાશા વગેરે વગેરેમાં જ મનુષ્ય અને વિશ્વ 'પોતાનું સત્ય' પ્રગટાવી શકે છે. પ્રતિબદ્ધ લેખકને ખબર છે, કે પોતે એવો મનુષ્ય છે જેણે વસ્તુઓને નામ-રૂપ આપ્યાં છે. જેને નામ નહોતું, અથવા જે પોતાનું નામ આપવાની હિમ્મત નહોતું કરતું, તે બધું જ-તેના વડે વાચા પામે છે, 'રિવિલ' થાય છે. પોતે 'પ્રેમ' શબ્દ ઉચ્ચારે, કે તુર્ત જ 'ધિક્કાર' શબ્દ એક મોજાની જેમ ઊછળી પડે છે અને પોતાની સાથે એ બંને શબ્દો મનુષ્યને સાંકળી દે છે. પોતે જાણે છે, કે શબ્દો તો 'લોડેડ પિસ્તોલ્સ' છે-બોલાય તેવા જ ફૂટે છે. એક પ્રતિબદ્ધ લેખક તરીકે પોતે 'તાક્યું' તો છે જ, અને તેથી, તેણે બાળકની જેમ નહિ, પણ મરદની જેમ, પછી તો બસ નિશાન લેવું જોઈએ. બાળક તો, આશરે, અને આંખો મીંચીને, તથા માત્ર ધડાકો સાંભળવાના મનોરંજન ખાતર જ પિસ્તોલ ફોડે છે, પ્રતિબદ્ધ લેખકથી તેમ ન વરતાય. તે વિશ્વને, અને સવિશેષપણે મનુષ્યને અન્ય મનુષ્યો સમક્ષ 'રિવિલ' કરવા તાકે છે-જેથી, જે પ્રગટ થયું છે તેને વિશે મનુષ્યો પૂરી જવાબદારી અદા કરી શકે.

પ્રતિબદ્ધતાના આ બધા સંજોગો વચ્ચે, એ લેખકના મૌનનો પણ વિલક્ષણ અર્થ થવાનો તે સમજાય તેવું છે. કેમકે, એકવાર અર્થોના વિશ્વમાં દાખલ થઈએ, પછી તેમાંથી નીકળવાનું અશક્ય બની રહે છે. શબ્દો વાક્યો રચે અને વાક્યો ભાષાની તમામ અખિલાઈમાં આખા વિશ્વ પ્રત્યે આપણને પાછા ફેરવે છે. ને તેથી મૌન પણ, શબ્દોના સંદર્ભમાં, અર્થપૂર્ણ બની રહે છે. મૌન પણ ભાષા-ક્ષણ છે અને એનો અર્થ તમે મૂંગા છો એમ તો નથી જ કરી શકાતો! એટલે, એ વખતે, લેખક બોલવાની ના પાડીને પણ બોલતો હોય છે. એટલે, વિશ્વના કોઈ પાસા વિશે પ્રતિબદ્ધ લેખક મૌન સેવે તો સાર્ત્ર કહે છે કે તેને ત્રીજો પ્રશ્ન પણ પૂછી શકાય: 'તમે આ અને આને અંગે જ કેમ બોલ્યા છો? તમે અમુકને વિશે નથી બોલ્યા, તો કેમ? તમે અમુક અને અમુકને વિશે જ પરિવર્તન કેમ માગો છો?'

આ બધા પ્રશ્નોના ઉત્તર પ્રતિબદ્ધ સાહિત્યકાર પોતાના લેખન-કાર્ય વડે આપતો હોય છે, સૂચવતો હોય છે. આ બધાનો અર્થ એવો તો નથી જ, કે લેખકની શૈલી, રૂપનિર્મિતિ વડે જાદુ સર્જવાની તેની શક્તિ, વગેરે પર પ્રતિબદ્ધતાને કારણે તાણ આવે છે.

સાર્ત્ર કહે છે : શૈલી કે રૂપની પસંદગી વિનાની, માત્ર વસ્તુને વિશેની પસંદગીથી, કોઈ લેખક બની શકતું નથી. શૈલી જ ગદ્યને મૂલ્યવાન બનાવે છે. પણ, તેઓ ઉમેરે છે, તે નજરે ન ચડવી જોઈએ. શબ્દો પારદર્શક છે, અને દૃષ્ટિ તેમની આરપાર જોઈ શકે છે; માટે તેમની વચ્ચે રફ ગ્લાસની તકતીઓ સરકાવવી, તે વાહિયાત છે. સાર્ત્ર કહે છે, કે આ બાબતમાં સૌન્દર્ય તો એક સૌમ્ય અને અતિસૂક્ષ્મ પરિબળ છે. ચિત્રમાં તે તુર્ત જ દૃષ્ટિને પકડે છે, જ્યારે ગ્રન્થમાં, તે પોતાને છુપાવે છે. પોતાની આકર્ષકતાનું પ્રદર્શન કર્યા વિના જ, આ સૌન્દર્ય વાચકમાં સમજને પ્રેરે છે. એમાં કશી જબરદસ્તી નથી. શબ્દો કે શબ્દગુચ્છોને જો તે તે ને રૂપે જ લેવાના હોય, તો વાચક અર્થ ગુમાવે અને બધું લખાણ તેને માટે શબ્દગુચ્છોનો માત્ર કંટાળાજનક 'seesaw' બની રહે. ગદ્યમાં 'એસ્થેટિક પ્લેઝર' ત્યારે જ શુદ્ધ બને, જ્યારે તે મફતમાં સુદ્ધાં આપી દેવાનો હોય. સાર્ત્ર ઉમેરે છે કે આવા બધા સાદા વિચારોની યાદ અપાવતાં પોતાને શરમ આવે છે, પણ લાગે છે કે આજે તે ભુલાઈ ગયા છે. પોતે પ્રતિબદ્ધતાના વિભાવ વડે સાહિત્યનું ખૂન કરવા નીકળ્યા છે કે તે વિભાવ સાહિત્યકલાને નુકસાનકારક છે, જેવા આક્ષેપોને, તેમણે એવા ભુલાવાનું પરિણામ લેખ્યા છે. અહીં નોંધવું ઘટે, કે 'કાવ્યાત્મક ગદ્ય' જેવી કોઈ સંકર જાતને તેઓ સ્વીકારતા નથી, એવું કશું ચલાવી લેવા તેઓ જરા ય રાજી નથી. તેઓ તો કહે છે, કે કવિતા વડે અમુક જાતનું ગદ્ય વટલાયું અને તેણેજ વિવેચકોને ગૂંચવી માર્યા. નહિ તો પોતાના પર 'રૂપ'ની બાબતે પસ્તાળ પાડવાનું તેમનાથી કેવી રીતે બનવાનું હતું ? સાર્ત્ર કહે છે, કે પોતે માત્ર 'વસ્તુ'–'કન્ટેન્ટ'–ને વિશે જ બોલ્યા છે, અને તેથી 'રૂપ'–'ફોર્મ'–ની બાબતે તેમના પર આક્રમણ શી રીતે કરી શકાય ? તેઓ કહે છે, કે રૂપને વિશે 'ઈન ઍડવાન્સ' કશું કહી શકાય નહિ, અને પોતે કશું કહ્યું પણ નથી. કેમકે, એ તો દરેક સાહિત્યકારની પોતાની શોધનો વિષય છે અને તેનું મૂલ્યાંકન તે શોધાય પછી જ કરવાનું હોય ને ? એ સાચું છે, કે વિષયો જ રૂપ કે શૈલી

સૂચવે છે, પણ તેઓ આ કે તે રૂપ કે શૈલીને માટેના હુકમો નથી આપતા! વળી સાહિત્યકલાના ક્ષેત્રની બહાર તેમની કશી ‘a priori’ હારમાળા પણ નથી બનાવી રાખી! સવાલ એટલો જ છે, કે તમે શાને વિશે લખવા માગો છો? પતંગિયાંઓ વિશે? કે પછી યહૂદીઓની સ્થિતિ વિશે? અને લેખકને જ્યારે આની ખબર હોય છે, ત્યારે, પોતે કેવી રીતે લખશે તે નક્કી કરવાનું રહે છે, ને તેમ કરવું મુશ્કેલ હોતું નથી. સાર્ત્ર લખે છે, કે બંને–‘રૂપ’ અને ‘વસ્તુ’–ની પસંદગીઓ ઘણીવાર એક જ હોય છે, પણ સારા લેખકોની બાબતમાં એકથી બીજીની સરસાઈ નથી હોતી. વિષયોને ‘ઓપન પ્રૉબ્લેમ્સ’ તરીકે ઘટાવીએ, તો સાહિત્યમાં પ્રતિબદ્ધતાથી કલાને કશું ગુમાવવાનું નથી. સામાજિક–આધ્યાત્મિક પરિબળો લેખકને દરેક જમાને નવી જ ભાષા અને નવી જ રૂપનિર્મિતિઓ શોધવાને સંડોવે અને એ જ, પ્રતિબદ્ધતાનો નોંધપાત્ર સિદ્ધાન્ત છે. આપણે અઢારમી સદીના લેખકની રીતે ભાતે નથી લખી શકતા, તેનું કારણ એ છે, કે આપણી પરિસ્થિતિઓને વિશે રાસિન અને સેઈન્ટ એવ્રેમોન્દની ભાષા મેળમાં નથી, એ વડે લોકોમોટિવ્સ અને પ્રોલિતારિયેતને વિશે વાત કરવાનું અશક્ય છે.

હા, ‘એસ્થેટિક પ્યુરિઝમ’ કહેશે કે એ વિશે વાત કરવી તે કલાકારનું કામ નથી. એવા શુદ્ધતાવાદીઓને સાર્ત્ર સાફ સાફ જણાવે છે, કે કલા કદી તેમને પક્ષે રહી નથી. સાર્ત્ર, પ્રતિબદ્ધતાના વિભાવને, સાહિત્યની કઈ વિભાવનાની ભૂમિકાએથી ધિક્કારવામાં આવે છે, તે નામ–ઠામથી જાણવા માગે છે. કહે છે, કે વિરોધીઓએ એ વિરોધ દિલ દઈને નથી કર્યો, પરિણામે એ ત્રણ કૉલમ લગી લથડતા લાંબા ઝૂથલીખોર નિસાસાથી વિશેષ એ કંઈ નથી, નહિતર, ‘કલાને ખાતર કલા’ના જૂના સિદ્ધાન્તની પીઠિકાએ તેઓ પોતાના ધિક્કારનું સમર્થન જરૂર આપી શકયા હોત. પણ દુઃખદ તો એ છે કે તેઓ તેને પણ સ્વીકારી શકયા નથી. સાર્ત્રની દૃષ્ટિએ તો, ‘શુદ્ધ કલા’ અને ‘ખાલી કલા’ એક જ છે. ‘એસ્થેટિક પ્યુરિઝમ’ને તેઓ ગઈ સદીના બૂર્ઝવાએ રચેલા એક ‘બ્રિલિયન્ટ મેનુવર’ને રૂપે ઓળખાવે છે. બૂર્ઝવા, કે જેઓએ પોતાની નિન્દા ‘શોષકો’ તરીકે નહિ, પણ ‘ફિલિસ્ટાઈન્સ’ તરીકે થાય એમ ઇચ્છયું હતું.

સાર્ત્રનો પ્રતિબદ્ધતાનો ખ્યાલ કોઈ રાજકીય પુટવાળો ખયાલ નથી, કે એમાં સાહિત્યને પ્રચારનું સાધન બનાવી દેવાની પણ વાત નથી, તે અહીં સ્પષ્ટ થયું હશે. પ્રતિબદ્ધતાના આ ખયાલ અંગેનું લાગણીવિષયક વ્યાકરણ

આવું છે : આપણી પરિસ્થિતિ જો આપણે જ છીએ, તો સૌ પ્રથમ તો આપણે તેમ થવાનું જ પસંદ કરવું ઘટે—એટલે કે, એને વિશેની એક સરળ સમ્પ્રજ્ઞતા કેળવવી ઘટે. મોટે ભાગે આવું નથી થતું. અમૂર્ત, અવાસ્તવિક બાબતો અંગેના 'મિસ્ટીફિકેશન'માં તેમજ કલ્પનાશ્રિત પલાયનોમાં આપણે વેડફાતા હોઈએ છીએ. સાર્ત્રની સમગ્ર તત્ત્વચર્ચામાં 'પ્લેસલેસનેસ'નો વિરોધ છે, ઠાલા ચિન્તનનો વિરોધ છે. એવા આત્મચિન્તનમાં વ્યક્તિ વિશ્વમાં પોતાનું જે સ્થાન છે તે વીસરી જાય છે, વિશ્વમાં પોતે દ્રષ્ટા છે, તે ય વીસરી જાય છે. અને પછી, સૌથી ચાતરીને પોતાની જાતને ચઢિયાતી લેખવા માંડે છે, બલકે પોતાના એવા અલગાવનાં સમર્થનો પૂરાં પાડવા લાગી જાય છે. સાહિત્યના આપણને મળતા ઈતિહાસમાં, આ વસ્તુ લેખકના વિશેષાધિકારને રૂપે તથા 'સાહિત્યકલાનો ધર્મ' આદિ વિભાવોમાં બરાબર વિસ્તરતી જોવા મળે છે. અહીં, સાહિત્યકાર પોતાની 'ઐતિહાસિક ક્ષણ'થી ભાગી છૂટે છે, અને માત્ર માનસિક રીતે જ સનાતનતા સાથે જોડાય છે; પરમ્પરા, મરણોત્તર કીર્તિ, સાહિત્યિક બિરાદરી વગેરે સાધનો એવા પલાયનમાં મદદગાર બનતાં હોય છે.

પ્રતિબદ્ધતા, અહીં આમ, નકારાત્મક મૂલ્ય ભાસે છે : પોતાની જાતને અપાતાં તમામ કલ્પનાશીલ પરિમાણોને વિદારવાં, કેમકે એ આપણી મૂર્ત ઐતિહાસિક અવસ્થાને વિશેની સમ્પ્રજ્ઞતામાં બાધક છે. જ્યારે વિધાયક મૂલ્ય સ્વરૂપે, પ્રતિબદ્ધતાનો ખ્યાલ, 'લિવિંગ લિટરેચર'નો સિદ્ધાન્ત છે એમ જ કહેવું યથાર્થ નીવડશે. કેમકે, આપણે જોઈ ગયા તેમ ભૂતકાલીન ભાષા અને વર્તમાન આવશ્યકતાઓ વચ્ચે હમેશાં એક અંતર પડી જતું હોય છે. ને તેથી, ભૂતકાલીન સાહિત્ય પણ અર્વાચીન વાચક માટે, વિદેશી કૃતિઓની જેમ, 'એકઝોટિક' બની જતું હોય છે. ભૂતકાલીન સાહિત્યની તત્ક્ષણતા મર્યાદિત થઈ જતી હોય છે. વિવિધ રાષ્ટ્રો વિષમ ગતિએ વિકસ્યાં હોય છે, તેમનાં સામાજિક માળખાં પણ ભિન્ન ભિન્ન હોય છે અને તેમના પ્રશ્નો પણ કદી સરખા હોતા નથી—ટૂંકમાં, સાહિત્યકારોની સામગ્રીમાં હમેશાં વૈષમ્ય પ્રવર્તતું હોય છે, પરિણામે, પ્રતિબદ્ધતાનો ખ્યાલ, ગર્ભિતપણે, જે તે રાષ્ટ્ર અને તેના સમાજને એક નિશ્ચિત મર્યાદા તરીકે ઓળખાવે છે. બીજા શબ્દોમાં, પ્રતિબદ્ધતા આ રીતે એક 'રિડકશન' છે : તેને વર્તમાન લગી આપણે ન્યૂન કરી નાખીએ છીએ, દેશકાળના એવડા સંદર્ભમાં એનો સીધો લાભ એ છે, કે તેમ થતાં, તે પોતાના વર્તમાન વાચક વર્ગનાં જીવન સાથે તેમજ તેના જીવનપ્રશ્નો સાથે સાહિત્યકૃતિ અને સાહિત્યકાર બેયને બરાબર સાંકળી આપે છે. સાર્ત્રે કહ્યું છે, કે સાહિત્ય

કૃતિઓ પાકાં કેળાંની જેમ તત્કાળ ખવાઈ જવી જોઈએ, તે આ સંદર્ભમાં સૂચક નીવડશે.

## ૧૭

સાર્ત્રના અસ્તિત્વવાદમાં, 'અન્ય અને અન્યતા'–'ધ અધર એન્ડ અધરનેસ'–નો જે વિભાવ છે તેને મૂળે તો 'હેગેલીઅન ગ્રાફ્ટ' કહી શકાય. પણ એનું મૂલ્ય એ છે, કે એ વડે સ્વાતન્ત્ર્યની વિભાવના પૂર્ણ બને છે. મુક્ત ચેતના આન્તરવૈયક્તિક વિશ્વમાં પોતાનું પરિમાણ શોધે છે. પોતાનું 'સેન્ટર ઓવ્ ગ્રેવિટી' પોતાથી બહાર છે એમ માનવાની સ્વને ફરજ પડે છે. આપણે અન્યોને માટે આપણી જાતને અન્ય તરીકે જોવા માંડીએ છીએ. જો કે એ વડે, વિભક્ત સ્વનો વિરોધાભાસી ફિનોમિનન અવગત થાય છે. વળી શુભ–દુરિતનો આધારસ્રોત આ અન્યતા જ છે, કેમકે મારા માટે છે તે શુભ છે અને અન્યને માટે છે તે દુરિત છે એવી સમજથી હું જાતનું સમર્થન કરું છું ને અન્યની નિન્દા કરું છું. 'એન્ટી–સેમીટિઝમ', 'એન્ટી કમ્યુનિઝમ', 'રેસિઝમ' વગેરે આનાં જાણીતાં નિદર્શનો છે. છતાં, આ બંને સ્વરૂપની વાસ્તવિકતાઓ અતુલનીય છે અને તેથી 'અન્યતા' અસ્તિત્વની 'અન્ડરસાઈડ' છે એમ કહેવું પડે છે, એ એક તર્કની પહોંચ બહારનું પરિમાણ છે, એમ કહેવું પડે છે.

'સાહિત્યિક અન્યતા'નો વિભાવ સાહિત્ય-વિવેચકોને પોતાની એકમેવ વિભાવનાના માળખાને ઓળંગી જવાનું કહે છે. રૂપો અને શુદ્ધપણે રૂપપરક વિશ્લેષણની નિકટવર્તી અને હાથવગી પદ્ધતિમાંથી અણગમતી એવી બાહ્ય વાસ્તવિકતામાં તાર્કિક કૂદકો લગાવવાનું કહે છે. માર્ક્સવાદની દૃષ્ટિએ એવી બાહ્ય વાસ્તવિકતા તે આર્થિક-સામાજિક પરિસ્થિતિ છે, ભૌતિક સ્થિતિઓએ લીધેલું ઐતિહાસિક રૂપ છે. અને માર્ક્સવાદી સાહિત્ય-સિદ્ધાન્ત એમ કહે છે, કે મોટા ભાગના લેખકોની તેમજ વાચકોની જિન્દગી ભૌતિક પ્રશ્નોથી પ્રેરાયેલી હોય છે, બલકે તેમાં જ ખરચાતી હોય છે. સ્વયંપર્યાપ્ત અને ઈતિહાસનિરપેક્ષ ભાસતી કલાકૃતિ બાહ્ય અને બિનસાહિત્યિક પરિબળો વડે ગ્રસ્ત હોય છે. રૂપ અને વસ્તુના શુદ્ધ સાહિત્યિક ઐતિહાસિક પરિબળો કરતાં, આ પરિબળો વધુ પ્રભાવશાળી હોય છે.

માર્ક્સવાદનો 'સોશ્યલ ડિટરમિનિઝમ' પરનો આ ભાર જેમ જેમ પોતાના તત્ત્વચિન્તનમાં સાર્ત્ર સ્વીકારતા જાય છે, તેમ તેમ 'ઓન્ટોલૉજિકલ ફ્રીડમ'નો તેમનો અસ્તિત્વવાદી ઝોક હળવો બનતો જાય છે. શરૂમાં તેઓ જોઈ શકયા છે, કે પ્રોલિતારિયેતે પાર્ટીનું શરણું અનેક સંજોગોના માર્યાં સ્વીકાર્યું છે, એની સંભવિત પસંદગીઓ મર્યાદિત છે. પરિણામે બૌદ્ધિકની સરખામણીએ તે ઓછો દૂષિત છે, મધ્યમવર્ગીઓ કરતાં ઓછો મુક્ત છે. પરન્તુ ઉત્તરોત્તર સાર્ત્રમાં સ્વીકૃતિ વ્યાપક બને છે. તેઓ કહે છે, કે માત્ર પ્રોલિતારિયેતની જ નહિ, પણ બધા જ વર્ગોની ચેતના અને તેમનું કાર્યપરક સ્વાતન્ત્ર્ય 'એન્વાયર્નમેન્ટ'થી સીમિત છે, જરૂરિયાતોને કારણે મર્યાદિત છે.

૧૯૫૭માં, 'કવેશ્ચન ઓવ્ મેથડ' શીર્ષકથી પ્રગટ થયેલું 'ક્રિટિસિઝમ ઓવ્ ડાયાલેક્ટિકલ રીઝનિંગ' જે સમીક્ષા પૂરી પાડે છે, તે સાર્ત્રમાં પ્રવેશેલી માર્ક્સવાદી દૃષ્ટિઓ અને પદ્ધતિઓને બરાબર સૂચવે છે. ૧૯૪૭ પછીનાં સાર્ત્રનાં લગભગ બધાં જ બિન-સાહિત્યિક લખાણોમાં ઉત્તરોત્તર માર્ક્સવાદી વિશ્લેષણ-પદ્ધતિનો પ્રભાવ છે. એક અર્થમાં કહી શકાય, કે સાર્ત્રે અહીં માર્ક્સવાદને અંગત ભૂમિકાએ સુધારી લીધો છે. તેમના તેમની સાથેના સુખ્યાત ઝગડાઓનું કારણ આ છે : કે માર્ક્સવાદીઓ મનુષ્યનું ભૌતિકવાદી ચિન્તન-પરમ્પરા અનુસારનું, એવું યાન્ત્રિક ચિત્ર આંકે છે, જેમાં માનવ-ચેતનાનો કાર્યપ્રદેશ સીમિત થઈ જાય છે. ચેતનાનો સક્રિય 'રોલ' માર્ક્સવાદે પ્રમાણ્યો છે, છતાં એનું વર્ણન ચિત્તની ફિનોમિનોલોજીની ભૂમિકાએ જ થઈ શકે એવું તેમને કદી સૂઝયું નથી. સાર્ત્રને માર્ક્સવાદના પાયાના 'ડેટમ' સામે જ વાંધો છે. તેઓ બધા ચેતનાને માત્ર એક 'સુપરસ્ટ્રકચર' લેખે છે અને મનુષ્યની શારીરિક-સામાજિક સ્થિતિઓથી શરૂ કરે છે, જ્યારે સાર્ત્રનું પ્રારમ્ભબિન્દુ માનવ-અનુભૂતિ છે, ચેતના છે, વ્યક્તિ છે. એટલે, ઉકત સ્વીકૃતિની છેલ્લી સ્થિતિ તેમના વિચારમાં આવી ઊપસે છે: વ્યક્તિ ભલેને સામાજિક સ્થિતિઓનો શિકાર હોય, પણ સાથોસાથ, તે તેને વટી જઈ શકે છે. તેઓ કહે છે : 'We affirm the specific nature of human act, which cuts through the social structure even as it preserves determinism.' સાર્ત્રે સમકાલીન માર્ક્સવાદી સિદ્ધાન્તને 'એમ્પીરિકલ એન્થ્રોપોલોજી' કહીને તેની ટીકા કરેલી, અને પોતાના વિચારો વડે ગતિશીલ માર્ક્સવાદ રચ્યો હતો. જે પાછળથી 'નવ્ય માર્ક્સવાદ'ને નામે ઓળખાયેલો. આખી ચર્ચામાં તેમનો ઝોક એક જ વાત પર હતો, કે 'ઐતિહાસિક ડાયાલેક્ટિકલ'નું આખું

માળખું વૈયક્તિક 'પ્રેક્સીસ' પર નિર્ભર છે. આમ, 'ઐતિહાસિક ભૌતિકવાદ' વડે ઈતિહાસનું એક અધિકૃત અર્થઘટન સાંપડયું હતું, જ્યારે અસ્તિત્વવાદે વાસ્તવિકતાનો માત્ર મૂર્ત અભિગમ આપ્યો હતો, જેના કેન્દ્રમાં વ્યક્તિ અને માનવચેતના હતાં.

એટલે, મેર્લો–પોન્તિ કહે છે તે બરાબર છે, કે ભૌતિકવાદી વિચારના સંદર્ભમાં પણ સાર્ત્રનું સાહિત્ય વિશેનું દૃષ્ટિબિન્દુ મૌલિક છે. ઉક્ત ભૂમિકા છતાં, સાર્ત્ર સાહિત્યને અમુક સામાજિક પાર્શ્વભૂની પેદાશને રૂપે, 'રિટ્રોસ્પેક્ટિવ' નથી લેખતા, પણ 'પ્રોસ્પેક્ટિવ' લેખે છે. કેમ કે, સાહિત્ય પોતે જ પોતાનો સમાજ પસંદ કરી લેવાની પદ્ધતિ બની જાય છે, કેમ કે તે તેને સમ્બોધે છે અને તે જ છેવટે તેનું દ્યોતન કરી રહે છે. સાહિત્ય જેમાંથી ઉદ્‌ભવે છે તે milieuને નહિ, પણ સાર્ત્ર, તે જેને નિમન્ત્રે છે તે publicને સાહિત્યની અન્યતાની જનક ગણે છે.

આપણે જોઈ ગયા છીએ, કે ભાવકના સહ–સર્જકત્વ વડે જ લેખકની કૃતિ પૂર્ણ બને છે, સાર્થક થાય છે. તમામ સંકેતો તેના ઉકેલનારની અનુપસ્થિતિમાં મિથ્યા હોય છે. પણ કેટલીકવાર, સાર્ત્ર કહે છે, સંકેતોની લેખકે કરેલી પસંદગી વાચકોને પણ અમુક જૂથ કે વર્ગની સીમામાં આંતરે છે. ત્યારે વાચક પાસે અમુક પ્રકારની પશ્ચાદ્‌ભૂમિકાનું જ્ઞાન અનિવાર્ય બની રહે છે. આમ તો સાહિત્ય માત્ર allusion છે, અને હમેશાં અમુક બંધ વર્ગને બીજા વર્ગોને ભોગે જ સમ્બોધે છે, છતાં અહીં એવી 'પબ્લીક'ના સંદર્ભમાં કૃતિનું વર્ણન, પરીક્ષણ, મૂલ્યાંકન કરવાનું જરૂરી બની રહે છે. રૂપનિર્મિતિપરક, સામાજિક અને કર્તૃલક્ષી ઉપરાન્ત સાર્ત્ર અહીં 'પ્રોસ્પેક્ટિવ ક્રિટિસિઝમ'ની નવી દિશા ખોલે છે. 'વ્હોટ ઈઝ લિટરેચર?'માં તેમણે આ ભૂમિકાનો સાહિત્યનો નૂતન ઈતિહાસ આલેખ્યો છે એમ જરૂર કહી શકાય. 'ધ રિયલ' અને 'ધ વર્ચ્યુઅલ' એવા બે વર્ગો પાડીને, તેમણે, સાહિત્યનો પ્રજાસમૂહોના સંદર્ભનો નોંધપાત્ર અભિગમ રજૂ કર્યો છે. આ સંદર્ભમાં કૃતિ, સાર્ત્ર–દૃષ્ટિએ ત્યારે જ મૂર્ત બને છે, જ્યારે તે સદા વિસ્તરનારી 'પબ્લીક'ને જઈ સ્પર્શે છે, 'યુનિવર્સલ રીડરશિપ'ને જ તેની છેલ્લી મર્યાદા લેખી શકાય. સાર્ત્રે પોતાના આ વિશેના યુટોપિયન વિચારો રજૂ કરતાં એમ કહ્યું છે, કે ઉક્ત બંને વર્ગો જેમાં એકરૂપ હોય. જેમાં આખી માનવજાત આવી જાય, ત્યાં એવું સાહિત્ય સંભવે, કે જેમાંથી તમામ અમૂર્તતાઓને બાકાત રખાઈ હોય, જેમાં

વિચારો અલગ હસ્તીઓને રૂપે હોઈ શકે જ નહિ એમ કલ્પવામાં આવ્યું હોય, દરેક વસ્તુ કે વિષયને જેમાં અન્તર્ગત મહત્ત્વ અને અર્થ હોય. આવા સાહિત્ય અંગે મધ્યકાળમાં બનેલું તે ન બને : ત્યારે લેખન ટેક્નિક હતું અને તેથી જ, તે એક બંધ 'ગીલ્ડ' કે 'કાસ્ટ' બનીને અન્યોથી છૂટું પડી ગયેલું. તેના ભાવકો તેના જાણકારો જ હતા, પરિણામે તે અસમાનતા અને અસદૃશતાનું પ્રતીક હતું. જયારે આ એક ક્રિયા લેખે બીજા જ સ્વરૂપની માનવશક્તિનું પ્રતીક બને છે – જેમાં સમાનતા અને સદૃશતાની ભૂમિકા ભરપુર ભાવે સિદ્ધ કરવાનો ઈરાદો કેન્દ્રવર્તી હોય છે.

આ આદર્શ, વાસ્તવમાં અશક્ય છે, છતાં પ્રતિબદ્ધતાના ખયાલની તેમાં અવધિ છે. એ આદર્શ રાજકીય ત્યારે જ બને, કે જયારે, તેમાં વર્તમાનનું તેના તમામ વિરોધો સાથેનું કોઈ ખરેખરું ચિત્ર રાજકીય પરિમાણમાં પર્યવસાન પામ્યા બાદ નવેસર પ્રગટવાનું હોય. પ્રતિબદ્ધ સાહિત્યને 'પ્રાસંગિક' કે 'પ્રચાર' સાહિત્ય કહીને ઓળખાવવું તે તેની સમુચિત ટીકાની મશ્કરી કહેવાશે. સમુચિત ટીકા તો આવી હોય : કે પ્રતિબદ્ધતાનો ખયાલ તેના લેખકને અત્યન્ત નાટકીય પદ્ધતિએ વર્તમાનમાં પૂરી દે છે, એટલે કે, સમય-પ્રવાહની તેમાં ઉપેક્ષા થઈ છે. વિભાવન અને અમલ વચ્ચે જે સમય-ગાળો જોઈએ, બે પેઢીઓ વચ્ચે જે અવધિ જોઇએ, તેની તેમાં ઉપેક્ષા છે. ને છેવટે, કલાને તે સરખી પશ્ચાદ્ભૂમિકા અને સમાન પરિસ્થિતિવાળા બે વર્ગોની સમ્બન્ધ-ભૂમિકામાં ન્યૂન કરી નાખે છે – એનો અર્થ એટલો જ, કે કલા જેમાંથી ઉદ્ભવી છે, તે પ્રત્યક્ષ આંતર્વૈયક્તિક સમ્બન્ધભૂમિકાએ તેને પાછી સોંપવામાં આવે છે!

૧૮

ઉપર ૧૦ થી ૧૭ ખણ્ડોમાં રજૂ થયેલાં વિચાર-નિરૂપણો, સાર્ત્રના સાહિત્ય-વિચારમાં સિદ્ધાન્ત-વિવેચનનો જે મહત્તમ અંશ છે તેનો, આશા છે કે, પર્યાપ્ત પરિચય આપવામાં સફળ થશે. અહીં તેમના પ્રત્યક્ષ – વિવેચનનું સંક્ષિપ્ત નિરૂપણ કરીશું. એ અંશ પણ કદમાં નાનો નથી, અને વિવેચક સાર્ત્રની ચોક્કસ પૂર્તિ કરી આપનારો છે. એમાં તેમના સિદ્ધાન્ત-વિવેચનનો વિનિયોગ છે, એમાં એનું પૂરું સામંજસ્ય છે. તો અહીં, ઊલટું, એમ

કહેવાનું પણ પ્રાપ્ત થાય છે, કે પ્રત્યક્ષ વિવેચનની ભૂમિકા પરથી સાર્ત્રને ઘણાં સૈદ્ધાન્તિક તત્ત્વો પણ લાધ્યાં હશે. આવું વિલક્ષણ 'ઇન્ટરલોકેશન' તે સાર્ત્રના પ્રત્યક્ષ વિવેચનની મૌલિકતા છે. 'સિચ્યુએશન્સ'માંનાં, ૧૯૩૮થી ૧૯૪૪ લગીનાં 'આધુનિક' અને અર્વાચીન લેખકોની શૈલી આદિ વિશેનાં 'એન. આર. એફ.' માટે લખાયેલાં લખાણોથી માંડીને બૉદલેર, જેને કે ફ્લોબેર જેવાઓને વિશેના પ્રત્યક્ષ-વિવેચનના ગ્રન્થો ઉક્ત વિધાનનું સમર્થન કરે છે. એ સામગ્રીને આધારે અહીં, મુખ્યત્વે સાર્ત્રના 'શૈલી' વિશેના વિચારો તેમ જ 'પોએટિક ઇમેજ' વિશેના વિચારો રજૂ કરીશું, જે મુખ્યત્વે ફૉકનેર, દોસ પેસોસ, મોરિયાક, કામૂ, બૉદલેર અને જેનેને પોતાની આધાર સામગ્રી બનાવે છે.

## ૧૯

**માર્ક્સ**વાદીઓનો અને સવિશેષ તો સામ્યવાદીઓનો, સાર્ત્ર પર વળતો હુમલો એ હતો, કે તેઓ પોતે પોતાનાં સર્જનોમાં 'પ્રૅક્સીસ'ના સાહિત્યની જેને તેઓ ખરી સામગ્રી ગણે છે તે પ્રોલિતારિયેતને નથી જન્માવી શક્યા. તેમનાં મોટા ભાગનાં પાત્રો – નવલકથાઓમાં તેમ જ નાટકોમાં "ડેરેસાઇન બોહેમિયન" છે અથવા તો મધ્યમવર્ગના બૌદ્ધિકો છે. એ બધાં મોટે ભાગે પોતાની 'ડાયલેમાઝ' રજૂ કર્યા કરતાં હોય છે, વગેરે. આ ટીકામાં વિધાયક અંશ એ સૂચવાય છે, કે સાર્ત્રમાં પાત્રોનું 'સોશ્યલ ઓરિએન્ટેશન' હમેશાં નોંધપાત્ર રહ્યું છે. પરન્તુ એનો પાયો 'સ્વાતન્ત્ર્યના તત્ત્વજ્ઞાન'માં જેટલો છે તેટલો બીજે નથી.

સાર્ત્રને પોતાને ફ્રેન્ચ પ્રોલિતારિયેતની બહુ ઓછી જાણ હતી. તે છતાં, જરૂરિયાતો સ્વાતન્ત્ર્યને મર્યાદિત બનાવે છે એવી એમની સ્વીકૃતિ બૉદલેર, જેને અને ફ્લોબેર વિશેના તેમના ગ્રન્થોમાં પરખાયા વિના રહેતી નથી. અહીં વિશ્લેષણ-સાધનો મુખ્યત્વે 'અસ્તિત્વવાદી મનોવિશ્લેષણ'ની તેમની આગવી વિભાવનામાંથી આવે છે, તો તેમાં **માર્ક્સ**વાદી અનેક વિભાવનાઓનો વિનિયોગ નથી એમ પણ નથી. સાર્ત્ર જાણીતા અર્થમાં **માર્ક્સ**વાદી નહોતા બની શક્યા, તે એટલા જ માટે, કે હેગલની જેમ **માર્ક્સ** પણ, મનુષ્યનો જાતની સાથેનો તથા વિશ્વની સાથેનો, 'સિરિયસનેસ'ના 'ડોગ્મા'ને કારણે

રચાતો વિચ્છેદ પ્રમાણી શક્યા નહોતા – એ વિચ્છેદના નિત્યના અર્થને તેઓ ચૂકી ગયેલા. સાર્ત્રની આ પ્રતીતિ હતી અને તેથી તેઓ પોતાની શૈલીના માર્ક્સવાદી હતા. એટલે, ઉક્ત સ્વીકૃતિનાં મૂળ 'ડિટરમિનિઝમ'માં જેટલાં લાગે છે તેટલાં ત્યાં નથી, બલકે તેમના અસ્તિત્વવાદમાં જ છે. 'બીઇંગ એન્ડ નથિંગનેસ'માં રજૂ થયેલો મનોવિશ્લેષણનો વિભાવ સૂચક છે :

વસ્તુજગત સાથેનો વ્યક્તિનો સમ્બન્ધ તેની લાક્ષણિકતાઓમાં, તેનાં વૃત્તિ-વલણોમાં, તેની ઇડિયોસિન્ક્રસીઝમાં, તેના લગાવોમાં કે તેના અણગમાઓમાં વ્યક્ત થાય છે. આ બધાંનું વિશ્લેષણ તે સાર્ત્ર શૈલીનું 'અસ્તિત્વવાદી મનો-વિશ્લેષણ' છે. સહાનુભૂતિ અને અણગમા, વ્યક્તિની હોવાપણાની મૂળભૂત પસંદગીને સૂચવે છે. આ અસ્તિત્વવાદી પસંદગીને જ સામાન્ય રીતે 'પર્સનાલિટી' કહેવામાં આવે છે. તે વડે વ્યક્તિની કલ્પનાશીલ સમ્બન્ધ-ભૂમિકાઓની અખિલાઈ પણ સૂચવાય છે. એ અખિલાઈ, આપણે જાણીએ છીએ તેમ, કલાકારનાં સાદૃશ્યો, રૂપકો, તેનું શબ્દભંડોળ તથા તેની અલંકાર-પરક પસંદગીઓનો મૂળાધાર છે.

બોદલેર વિશે સાર્ત્ર એવા નિર્ણય પર આવ્યા જણાય છે, કે તેમના દાખલામાં સમાજ તો માત્ર બાહ્ય પરિવેશ પૂરો પાડનારી બાબત જ બની છે. બોદલેરમાં જે અસ્તિત્વપરક સંઘર્ષ જન્મ્યો તે તેમની પલાયનવૃત્તિને આભારી વિશેષ હતો, એમ તેમનું કહેવું છે. માતાનાં પુનર્લગ્ન પછી બોદલેર વિચ્છેદ અને અલગાવ અનુભવવા માંડયા હતા અને તેમનામાં પછી તેની પ્રતિ-ક્રિયા જન્મી હતી. તેમનું ડેન્ડીઇઝમ, તેમનાં જાતીય સાહસો, પ્રતિક્રિયાવાદી રાજકારણનો તેમનો મોહ, ટૂંકમાં, તેમનું કૃતક એરિસ્ટોક્રેટિક વર્તન એનું સમર્થન કરે છે. તેમણે 'બીઇંગ-ફોર-અધર્સ'નું પલાયન પસંદ કરેલું. જ્યારે, જેનેમાં 'બીઇંગ-ફોર-અધર્સ'નો, પોતાના ગુનેગાર તરીકેના સત્ત્વનો, એક 'રીલિફ' તરીકે સ્વીકાર છે. જે સમાજે તેમને લાત મારીને હડસેલ્યા હતા, તેના મ્હોં પર થૂંકવાનું તેમણે પસંદ કર્યું હતું. અહીં પણ વિશ્લેષણનો પ્રારમ્ભ સાર્ત્રે જેનેના 'મેટર્નલ રિજેક્શન'થી કર્યો છે. પણ અહીં તેઓ એમ સૂચવે છે, કે એ રિજેક્શનને ઝડપી લઈ દૃઢીભૂત કરનાર તો જેનેનો બૂર્ઝ્વા સમાજ હતો. તેણે સ્નો કિશોરને પોતાના એકલવાયાપણામાંથી 'રીલિફ'ને સારુ ચોરી વગેરે ગુનાહિત પ્રવૃત્તિઓમાં ધકેલ્યો હતો ! ફ્લોબેરને વિશેની સાર્ત્રની સમીક્ષા એમ સૂચવે છે, કે પૂર્વનિર્ણિત એન્વાયર્નમેન્ટ સ્વાતન્ત્ર્યને મર્યાદિત કરે છે. ફ્લોબેર એ ફ્લોબેર નથી જે હોવા જોઈતા હતા. એ તો એમના

સંજોગોનું ફરજંદ છે. સાર્ત્ર કહે છે, કે એક બળિયલ અને સદાની નીરસ મા, સંતાનમાં જે પ્રકારની સ્વભાવગત અક્રિયતા જન્માવે તે ફ્લોબેરની માતાએ અવશ્ય જન્માવી હતી. જેને કારણે એમનામાં પોતાના સામાજિક વર્ગને વિશેની આવશ્યક વસ્તુલક્ષિતા જન્મતી નથી, પરિણામે એ વિશેની સ્તુતિ-નિન્દાથી તેઓ હમેશાં પર રહે છે. સાહિત્યકાર ફ્લોબેર 'ઐતિહાસિક ટોટાલિટી'ને છેવટે આત્મસાત્ તો કરે છે, પણ પોતાની આ ખાસ પ્રકૃતિની ભૂમિકા પરથી એ ભૂમિકાને સામાજિક નહિ, પણ વૈયક્તિક–કૌટુમ્બિક દૃષ્ટિએ જ સમજાવી શકાય. એટલે, વિચારો, આદર્શો આદિના મનન–ચિન્તન દ્વારા, આ પ્રાથમિકપણે આત્મસાત્ થયું હોય તે બધું સાહિત્યકૃતિના આવિર્ભાવથી બહિર્ગત બને છે ખરું, પણ સમગ્ર છાપ મર્યાદિત થયેલા, કુણ્ઠિત, સ્વાતન્ત્ર્યની પડે છે. સાર્ત્રે અહીં માર્કસવાદી તેમજ અસ્તિત્વવાદી બેય કોટિઓના એક નોંધપાત્ર સંશ્લેષણનો પ્રયાસ આદર્યો છે, તે ધ્યાનાર્હ છે.

## ૨૦

'આધુનિક' અને અર્વાચીન લેખકોની શૈલી વિશેનાં સાર્ત્રનાં 'એન. આર. એફ.' માટેનાં લખાણો સાહિત્યકારની શૈલીના પ્રશ્નને ફોકસ કરે છે. એ લખાણો નર્યાં પ્રાસંગિક લખાણો નથી. પણ એક અર્થમાં 'નેરેટિવ ટાઇમ' પ્રત્યેનાં વલણોની વિશિષ્ટ ફિનોમિનોલોજીનાં પ્રકરણો છે. ફૉકનેરના વિશ્વમાં જે 'લિજિન્ડરી ગેશ્ચર્સ' છે, દૉસ પૅસોસમાં જે 'સોશ્યલ એમ્બીશન' છે અને મોરિયાકમાં જે 'સેક્સ્યુઅલ ગિલ્ટ' છે તેને સામગ્રી બનાવીને સાર્ત્રે કથાસાહિત્યના 'નેરેટિવ ટાઇમ' વિશે અહીં નોંધપાત્ર વિધાનો કરેલાં છે.

શૈલી તેમની દૃષ્ટિએ 'મોડેલ ઑવ્ ટાઇમ' છે અને એક જાતનો 'સમયપરક ચાક્ષુષ આભાસ' રચનારું સાહિત્યકારનું નોંધપાત્ર સાધન છે. સાહિત્યિક શૈલીને સાર્ત્રે 'ઓબ્જેક્ટિવ ફિનોમિનન' કહીને મોટા ભાગના સમકાલીન શૈલી-વિદોથી તદ્દન ભિન્ન દૃષ્ટિબિન્દુ અપનાવ્યું છે, તે તેમની મૌલિકતા છે. વળી, મોટા ભાગના શૈલીવિદો શૈલીનો વિચાર 'સ્પેસ' અને 'સિન્ટેક્સ'ના સંદર્ભમાં કરે છે–સવિશેષ તો શૈલીવિજ્ઞાનવાદીઓ–, જ્યારે સાર્ત્ર તેનો વિચાર સમયના સંદર્ભમાં કરે છે, તે પણ એટલું જ નોંધપાત્ર છે. બીજાઓની જેમ શૈલી

સાર્ત્રને મન વિશેષાધિકારનો પ્રસંગ જ નથી. અન્યોની જેમ તેઓ તેને, કંશા ઊંડા પરિબળ સાથેના, અ-ચેતન સાથેના, વ્યક્તિમત્તા સાથેના, સત્ કે ભાષા સાથેના લેખકના વિલક્ષણ સમ્પર્કની ઘટના નથી ગણતા. તેઓ તો કૃતિને અમુક અસર ઉપજાવવા માટેની એક રચના-' કન્સ્ટ્રક્ટ '-લેખે છે અને શૈલી તેવા હેતુ અર્થે સાધન છે. સુખ્યાત લેખકનો શૈલીવિશેષ-pastiche-જેટલો સુગમ, તેટલી શૈલીની વસ્તુલક્ષિતાની પ્રાપ્તિ વિશેષ. કેમ કે શૈલીવિશેષ વડે જ વિશ્વ કેવું લાગે છે તે ઉત્તમ રીતે જોઈ શકાય છે. પણ શૈલીને ' સમયપરક ચાક્ષુષ આભાસ ' કહીએ, એટલે એક બીજા પ્રકારની વસ્તુલક્ષિતા પ્રવેશે છે. કેમકે એમ જ હોય, તો સંભવિત શૈલીઓની સંખ્યા નાની બની રહેવાની. એટલા માટે, કે સમયને વિકૃત કરવાનું કે તેને પ્રક્ષેપિત કરવાનું પણ, વાસ્તવમાં એવી મર્યાદા ધરાવે છે. પરિણામે, આ લખાણોને ' નેરેટિવ ટાઇમ ' પ્રત્યેનાં વલણોની એક વિશિષ્ટ ફિનોમિનોલોજીનાં પ્રકરણો ગણવાં, તેમાં જ ઔચિત્ય છે.

ફૉકનેર આદિ લેખકોની ઉક્ત સામગ્રી તેના વિનિયોગના સંદર્ભમાં સૌ પ્રથમ તો ગૌણ બની રહે છે. ' નેરેટિવ ટાઇમ 'નો મૂળ પ્રશ્ન તો ઘટના અને ઘટનારૂપે કાચી સામગ્રી અથવા ' કન્ટેન્ટ 'ની પ્રકૃતિ ઓછા મહત્ત્વની રહે છે, પણ છેવટે એ જ સામગ્રી કથા-શૈલીને વિશે સૂચક નીવડે છે-એ, શૈલીમાં ' રજીસ્ટર ' થયેલા સમયની દ્યોતક બની રહે છે. પણ પ્રારમ્ભમાં, રૂપ-હીન કાચી સામગ્રી પર શૈલી એક પ્રક્ષેપ બની રહેતી હોય છે, જેવી રીતે અસ્તિત્વવાદી દૃષ્ટિમાં, અસ્તિત્વ સત્ત્વની પૂર્વે આવે છે, તેવી જ રીતે શૈલી અથવા સમયપરક સંરચના અહીં, બરાબર સત્ત્વનું કામ કરે છે. કેમકે, વાસ્તવિક સમય, સાર્ત્રની દૃષ્ટિએ ત્રણેય સમયપરક પરિમાણોનું સંશ્લેષણ છે. હવે આપણે જ્યારે અનુભવોને કહેવા બેસીએ છીએ, સમયને શબ્દોમાં મૂકવા જઈએ છીએ, ત્યારે એ સંશ્લેષણ તૂટે છે, તેનું અતિક્રમણ થાય છે. સમયનાં અન્ય પરિમાણોને બાજુએ રાખીને આપણે તેના કોઈ એક જ પરિમાણ પર ભાર મૂકીએ છીએ. અનુભૂત સમયની સરખામણીએ શબ્દોની આ અતુલનીયતાની ચર્ચા સાર્ત્રે ' નોસિયા 'માં પણ ' સાહસો 'ને વિશેના પ્રકરણમાં કરેલી છે. શૈલીપરક શોધ તે ઘટનાઓને આ નવી રીતે કહેવાની શોધ છે. શૈલી એટલે આ દૃષ્ટિએ સમયપરક સંશ્લેષણનું એક નૂતન પ્રક્ષેપણ, એટલે કે સમય પ્રવાહનો એક નૂતન આભાસ.

જેમકે, દાખલા તરીકે, ફૉકનેરનું વિશ્વ લો. તેમાં ભવિષ્ય નથી, ઘટનાઓ ઘટતી નથી, ઘટી ચૂકી છે, ઠરેલી અંગતિક દંતકથાઓ બની ગઈ છે. એક

સમયપરક પરિમાણ લેખે ભવિષ્યકાળ અહીં ગેરહાજર હોઈને તેનો વર્તમાનમાં પણ કશો દમ નથી, એ પણ ભૂતકાળ જ બની રહે છે. માટે અહીં ઘડિયાળની ટીક ટીકના જેવી ગતિનું પુનરાવર્તન છે–જેમાં ઘટનાઓ નાની ને નાની બનતી, ખસતા પદાર્થોની જેમ, ભૂતકાળમાં સરે છે. દોસ પેસોસ પણ સમય–પરક ગતિને વિશે ફૉકનેરને મળતા આવે છે. છતાં, એમાંનો કથા કહેનારનો અવાજ, ફૉકનેરમાં બને તેમ, સામયિક પરિમાણો સાથે એકરૂપ થઈ જતો નથી.

સાર્ત્ર અહીં બે ભિન્ન પ્રકારનાં 'વેલ્યૂ જડ્જમેન્ટ્સ' દાખલ કરે છે પહેલું, કલાપરક છે : આ બંને શૈલી 'શોધો' છે, એમાં પૂર્વચિન્તિત કશું નથી. વસ્તુઓ પ્રત્યે નવેસરથી જોવાની તે દૃષ્ટિ નથી આપતી, વાચકના ચિત્તમાં એક જાતનો ચાક્ષુપ આભાસ સરજે છે. મોરિયાકમાં પણ અનુભૂતની તાઝપને એક પ્રકારની નિયતિમાં બદલી નાખવામાં આવે છે, અને તેથી તે પણ બહારથી જોવાની વસ્તુ બની જાય છે. પણ તેઓ આગળના બંને નવલકથાકારોથી એ બાબતમાં જુદા પડે છે, કે તેમણે તે બંનેની જેમ શૈલી–'શોધ' નથી કરી. સાર્ત્ર જણાવે છે, કે મોરિયાક પોતાનાં પાત્રો વિશે ઈશ્વરનું દૃષ્ટિબિન્દુ અખત્યાર કરે છે. હવે ઈશ્વર કંઈ કલાકાર તો નથી જ ! અને તેથી 'મોરિયાક પણ નથી !' અહીં મોરિયાકના વિશ્વ વિશેના દૃષ્ટિબિન્દુનો સાર્ત્રને ઝાઝો વાંધો નથી, પણ તેમનામાં તેમને કશું શૈલીપરક સાહસ જોવા નથી મળ્યું. બીજું, વિચારપરક છે : વિવિધ પ્રકારની આધુનિક શૈલી–શોધોમાંથી જન્મતી વિવિધ પ્રકારની અસરોને વિશેનું આ 'વેલ્યુ જડ્જમેન્ટ' નોંધપાત્ર એટલા માટે છે, કે એને આધારે એ અસરો 'જમણેરી' છે કે 'ડાબેરી' તે જાણી શકાય છે. એના આધારે સમજી શકાય છે, કે વિશ્વ વિશેનું દૃષ્ટિબિન્દુ ક્રાન્તિકારી છે કે રૂઢિચુસ્ત.

આ મૂલ્યાંકન અનુસાર ફૉકનેરનું વિશ્વ 'અ–માનવીય' છે, કેમકે એ એવું વિશ્વ–દર્શન સ્થાયી કરે છે, જેમાં ભાવિ મૃત છે અને ક્રિયા અસંભવ છે. છતાં એનું લક્ષણભૂત મહત્ત્વ જરૂર છે : ફૉકનેરની એક કલાકાર તરીકેની નેકદિલી, ભવિષ્ય વિનાની જિન્દગીઓનું અને આશાહીન પરિવર્તનનું એક નોંધપાત્ર પરિમાણ વ્યક્ત કરે છે. સાર્ત્ર કહે છે, 'આપણે અશક્ય ક્રાન્તિઓના જમાનામાં જીવીએ છીએ અને ફૉકનેરની અસાધારણ કલા, જીર્ણતા અને આપણી પોતાની રૂંધામણોથી મરી રહેલી આ દુનિયાને વર્ણવે છે.' ફૉકનેર આપણી નજરબંધી કરી દે છે, એની કલા આપણા પોતાના જ કલૈબ્યને તથા

વિશ્વની અગતિકતાને ચાહના કરવાને પ્રેરે છે. આપણે ભૂતકાળને ચીપકી રહીએ અને અસત્યમાં પડયા રહીએ એવું કરવાને એમનાં વાકયો આપણને ધીરજવાન બનાવે છે. જ્યારે દોસ પેસોસની શૈલી, આપણે જાત પ્રત્યે તુર્ત જ ધિક્કાર અનુભવવા માંડીએ તેવી અસર પ્રગટાવે છે, જેના કારણે આત્મ-તુષ્ટિ અશકય બની રહે છે. કથા-વાકયોની ગતિવિધિમાં, આપણો આત્મલક્ષી અનુભવ અનધિકૃત સામુદાયિકતામાં ઇતિહાસમાં, રૂપાંતરિત થતો આપણે જોઈ શકીએ છીએ. આપણી અંગત લાગણીઓ કોઈની ય ન હોય તેવી લાગે છે, ને આપણે ટરી જવાનો, 'viscosity'નો, શોષાઈ જવાનો ભય અનુભવીએ છીએ. 'બીઈંગ એન્ડ નથિંગનેસ'માં સાર્ત્રે 'વિસ્કોસિટી'ને પ્રવાહિતા અને નક્કરતાની વચ્ચેની અવસ્થા કહી છે અને જણાવ્યું છે, કે જીવન એક 'વિસ્કોસ' છે, 'રઘડો' છે. જીવન વહે છે ખરું, પણ ઘન બનવા જાય છે, લોંદાની પ્રતિકાર-શક્તિ એ જરૂર ધરાવે છે, પણ અટકી જતું નથી, નોંધપાત્રપણે તે શબલિત છે. જીવનરસ શોષાઈ જવાના ભયના સાક્ષી બનાવતી પેસોસની કલા, સરવાળે આપણી પોતાની અનધિકૃતતા પાસે આપણને ખડા કરી દે છે. આની પ્રતિક્રિયા રાજકીય જ હોય એવું નથી. પણ જ્યાંથી એવી પ્રતિક્રિયા જાગે તે મૂળસ્રોત લગી લઈ જનારું સંવેદન તો અહીં પ્રગટે જ છે.

કામૂના 'આઉટસાઈડર'માં પણ 'શુદ્ધ વર્તમાનની હારમાળા' છે અને હેમિંગ્વે-શૈલીનાં સાદાં વાકયો પ્રત્યેક વર્તમાનને એક પૂરો એકમ બનાવે છે. તેથી અહીં એવી સ્વયંપર્યાપ્ત ક્ષણોનો અનુભવ મળે છે, જેને ભૂત કે ભાવિ સાથે સાંકળવાની કશી આવશ્યકતા જ રહેતી નથી. શૈલીના આવા વિશેષ વડે, કામૂ 'એબ્સર્ડિટી'ને કશા અમૂર્ત વિચાર રૂપે નહિ, પણ વાચકો વડે વાકયે વાકયે જિવાતા તેના અનુભવ રૂપે મૂર્ત કરી શકયા છે. 'આઉટ સાઈડર'ને સાર્ત્ર નવલકથા તરીકે સ્વીકારતાં ખચકાય છે, અને તેને 'conte philosophique'ની પરમ્પરામાં મૂકતાં આનન્દ અનુભવે છે, તે સૂચક છે. તેમ છતાં તેમની દૃષ્ટિની સાચી નવલકથા તો એ છે, કે જેમાં કથા-નિરૂપણ સંદર્ભે તેના સમયપરક શૈલીકરણનો ચોક્કસ મહિમા તો હોય જ. પણ તેનો ઝોક ભૂત કે વર્તમાનને વિશે નહિ, ભવિષ્યને વિશેનો હોવો જોઈએ. એવી કૃતિમાં પાત્રો પોતાનાં ભાવિને, પોતાની નિયતિને કશો ઘાટ અર્પી શકયાં નથી, તેઓ ખરેખર તો તેને ફંફોસે છે. એક પાત્ર જેમાં બીજાનાં અકળ કાર્યો હેઠળ તથા ઈતિહાસના ધાસ્તીપૂર્ણ અકળ વિકાસ હેઠળ, એટલે કે એવા સકંજામાં ફસાઈને, માત્ર આંધળીક્રિયાં કરતું જીવે છે. આવા સંજોગો વચ્ચે, વર્તમાનમાંથી

આવેશપૂર્વક શોધાતું જે કંઈ ભેટકાર્ય તે ભવિષ્ય છે। આવી કૃતિ લેખકની દરમ્યાનગીરીને જરીયે ચલાવી લેશે નહિ, છતાં વાચકો અને પાત્રો વચ્ચેનો કોરો અવકાશ, અહીં, એવા એક 'ઓપન પર્સ્પેક્ટિવ'ને સૂચવે છે, જે કૃતિનો સમ્પૂર્ણ આત્મલક્ષી અથવા તો સમ્પૂર્ણ પરલક્ષી રાહ નક્કી કરે છે અને વિરોધાભાસથી કાર્યસાધક નીવડે છે.

## ૨૧

'ઝુહાન્ડેન' 'વોર્હાન્ડેન' અથવા 'વસ્તુ સાધન તરીકે' અને 'વસ્તુ વસ્તુ તરીકે'ની ભેદકતા સાર્ત્રની 'કાવ્યકલ્પન' – 'પોએટિક ઈમેજ'–ની સમજમાં પણ નિર્ણાયક બની છે. અહીં 'કલ્પન' એના રૂઢાર્થથી થોડા જુદા અર્થમાં પ્રયોજાય છે, તે ચર્ચા પરથી જ સ્પષ્ટ થશે.

બોદલેર વિશે લખતા હતા ત્યારે સાર્ત્ર કાવ્ય–કલ્પનને ચેતનાના પ્રતીક રૂપે તથા તેના પરાવર્તન તરીકે ઘટાવતા હતા. પરંતુ પાછળથી તેઓ તેનો અને ચેતનાનો સમ્બન્ધ અત્યન્ત ગતિશીલ આન્તરક્રિયાનો છે એમ લેખવા લાગેલા. જેને વિશેના નોંધપાત્ર ગ્રન્થમાં આ બદલાયેલી દૃષ્ટિની પ્રતીતિ થાય છે. અર્વાચીન કલ્પનોને તેમણે 'વિસ્તારશીલ' – 'એક્સપેન્સિવ' અને 'સંકોચશીલ' – 'રિટ્રેક્ટાઈલ' – જેવા વિભાગોમાં વહેંચી નાખ્યાં છે.

પહેલામાં, 'વસ્તુ સાધન તરીકે' છે, એટલે કે તેમાં વિશ્વ પ્રત્યેનું 'પ્રેક્ટીકલ – ટ્રાન્સેન્ડેન્ટ' દૃષ્ટિબિન્દુ નિહિત છે. વસ્તુપદાર્થ અહીં 'ફ્રોઝન યુઝ' છે અને કલ્પન વિસ્તારશીલ બહુલતા ધરાવે છે. આવા કલ્પનમાં, અચેતન અવકાશ અને બહિર્ વિશ્વ ગતિશીલ સ્ફોટકતાના ક્ષણિક દર્શનમાં ઝડપાય છે; જે નિર્જીવ અને સાન્ત છે તેમાં પ્રાણ ફુંકાય છે અને એક નોંધપાત્ર ગતિ આવે છે.-વિશ્વવ્યાપી પરિવર્તનલક્ષી પ્રગતિની ક્ષણનો અનુભવ લાધે છે.

બીજામાં, 'વસ્તુ વસ્તુ તરીકે' છે, એટલે કે એમાં વિશ્વ પ્રત્યેનું 'ઇરિયાલાઈઝિંગ કન્ટેમ્પલેટિવ' દૃષ્ટિબિન્દુ નિહિત છે. આ પ્રકારના કલ્પનમાં અસ્તિત્વ ધરાવતી બહુલતાને એકતામાં ન્યૂન કરી નાખવામાં આવે છે. પેલી બહિર્ ગતિશીલ સ્ફોટકતા હવે વર્તુળાકાર અને ચક્રાકાર બને છે, જેમાં બાહ્ય વસ્તુ–

પદાર્થોનો 'કેઓસ' બંધ કલ્પનની ઉચ્ચાવચતાયુક્ત શ્રેણીઓના વ્યવસ્થાપનમાં ગૌણ બનાવાયો હોય છે.

પહેલા પ્રકારનું કલ્પન વાચકને પોતાની જાત પ્રત્યે વાળે છે; પોતાની 'ટ્રાન્સેન્ડેન્ટ' શક્તિને તે અહીં ઓળખી શકે છે. જ્યારે બીજા પ્રકારના કલ્પનમાં, આખું વિશ્વ ઉચ્ચાવચતાની શ્રેણીવાળા સમાજને રૂપે રજૂ થાય છે. એ નોંધપાત્ર છે, કે સાર્ત્ર અહીં, જમણેરી-ડાબેરી વિચારધારાઓ વચ્ચેનો ભેદ કલ્પનોના આ ભેદમાં પણ જુએ છે. પહેલા પ્રકારમાં ખુલ્લા સ્વરૂપનો ક્રાન્તિકારી વિચાર વ્યક્ત થાય છે, જ્યારે બીજામાં વસ્તુઓમાં પોતામાં સનાતનતાનું મનન વ્યક્ત થાય છે, જે સરવાળે બંધ સ્વરૂપનો વિચાર છે. સાર્ત્રે અહીં કેટલાક મનોવિજ્ઞાનીય ખુલાસાઓ પણ પૂરા પાડ્યા છે. પહેલી કલ્પન-શ્રેણીને તેઓ સ્વાતન્ત્ર્યની જ 'ફિગર' લેખે છે, વસ્તુજગતમાં ચેતનાના પ્રક્ષેપનું એટલે કે પસંદગી અને ક્રિયા વડે આતુરતાને વટી જવાની નોંધપાત્ર ક્રિયાનું તેમાં પ્રતિબિમ્બ છે. જ્યારે બીજી કલ્પનશ્રેણી, પૂર્ણ વ્યવસ્થા સૂચવીને, નામ-રૂપની સુનિશ્ચિત દુનિયા—કે જેમાં વસ્તુઓમાં પોતામાં જ મૂલ્યો અંકાયાં છે—માં ચેતનાને અવસ્થિત કરે છે, ચેતનાને ત્યાં ભયાનક અનિશ્ચિતિનો સામનો નથી કરવાનો.

નવલકથામાં કે જ્યાં ભાષા પ્રત્યેનું વલણ સીધુંસાદું હોય છે, ત્યાં આ ભેદ વસ્તુસામગ્રીના વિનિયોગ પરત્વે જોવા મળે છે. નવલકથાના વિશ્વમાં આવતી વસ્તુઓ પ્રત્યેની દૃષ્ટિમાં તથા તેના લેખક અને પાત્રો સાથેના સાપેક્ષ અંતરમાં આ ભેદ જોવા મળે છે. 'કાવ્ય-કલ્પન' અહીં, નવલ-સંદર્ભે, એના રૂઢાર્થથી જુદી જ ભૂમિકાએ પ્રયોજાય છે, તે સમજાય તેવું છે. ઓગણીસમી સદીની નવલકથાનાં અગતિક વર્ણનોને આ ભેદની ભૂમિકાએ જ ઘટાવી શકાય, તો વીસમી સદીની નવલકથાનાં ગતિશીલ વર્ણનોને પણ આ જ ભૂમિકાએ ચકાસવાં જોઈએ.

જેમકે કાફકાના વિશ્વનો અનોખો 'ચાક્ષુષ આભાસ' સાધ્યોને ભોગે સાધનો પરના ભાર વડે રચાયો છે. એમાં સર્વત્રને સૂચવતો અને ક્યાંય નહિ દોરતો, વસ્તુઓની સાધનરૂપતાનો રાક્ષસી ખયાલ પ્રવર્તે છે. સાધનો સાધ્યને બ્લોટર શાહીને ચૂસે તેમ ચૂસી લે છે. પ્રત્યેક ઉત્પાદિત પદાર્થને, શહેરની એકેએક ચીજને, ગર્ભિત હેતુ છે, પણ એક સાધ્યથી બીજા

સાર્ત્રના ગાળા દરમ્યાન તે હેતુ એવો શોધાઈ જાય છે, કે આપણી આસપાસની વસ્તુઓના એ માળખાને આપણે પામી શકતા જ નથી. છતાં કાફકાનું વિશ્વ અનુભૂત વિશ્વ નથી, કલાકારનું પ્રક્ષેપણ છે. જેને વિશેનો સાર્ત્રનો રસ નોંધપાત્ર હતો. આપણા પ્રેક્ટીકલ વિશ્વમાં જ 'આઉટસાઈડર' તરીકેની જેનેની સ્થિતિ, એ વિશ્વની વસ્તુઓને લેખામાં ન લેવા દે તે સમજાય તેવું છે. જેને અવાસ્તવીકરણ વડે તેમજ એસ્થેટિક અને મનનપરક દૃષ્ટિબિન્દુ વડે આપણને આપણા પ્રેક્ટીકલ વલણથી મુક્ત કરી દે છે. ક્રિયાને સ્થાને સૌન્દર્ય અને કલ્પનશ્રેણી જેવાં એસ્થેટનાં મૂલ્યોને સ્થાપી આપે છે. જેનેમાં આભાસ, ભ્રમણા અને દૃશ્ય કલ્પન જ વાસ્તવિકતા બને છે, એને જ 'પ્રેક્ટીકલ પ્રોજેક્ટ' ગણીને ચાલવાનું રહે છે. પોતાનાં કલ્પનો વાચકમાં કશુંક જગવે એમ જેને ઇચ્છતા જ નથી. નક્કર, સુસંગતિપૂર્ણ કલ્પનને વાચક વાસ્તવિકતા તરીકે જ સ્વીકારે છે. લેખક-ચિત્તમાં જે કલ્પનાપૂર્ણ હતું તે હવે તેની બહાર વાસ્તવિક અસ્તિત્વ ધરાવે છે. આમ સમગ્ર કૃતિ, તેના પૂરા મર્મ સહિત કલ્પનાશીલ રહે છે—તેનો વસ્તુલક્ષી ખયાલ જન્માવવાનું વાચક માટે કપરું થઈ પડે છે, બલ્કે કૃતિ જ તેને પોતાના અ-વાસ્તવમાં ખેંચે છે, કલ્પકતા તેના ચિત્તને ચોંટે છે. વિશ્વના પ્રતીકાત્મક વિનાશનો જેનેનો ઈરાદો કે વાસ્તવને વિશેનું તેનું વેર, આમ, વાચક–સંદર્ભે ચરિતાર્થ થાય છે.

જેને અને કાફ્કા બંને, વિશ્વ વિશેના આપણા અનુભૂતને કલાત્મક વિ–કૃતિઓના સ્વરૂપે વ્યક્ત કરે છે. એટલે એમનું પહેલું મૂલ્ય તો કલાપરક છે, પણ બીજું 'એથીકલ' છે. એ રીતે કે વિ–કૃતિ વડે તેઓ આ વિશ્વના પ્રેક્ટીકલ માળખાને વિશેની આપણામાં એક 'હાઈટન્ડ અવેરનેસ' જગવે છે—જેને આપણને આપણી જાત પ્રત્યે અને આપણા સમાજ પ્રત્યે તેની પોતાની આંખેથી જોવાની ફરજ પાડે છે, એટલે કે એ જ સમાજના 'આઉટકાસ્ટ'ની આંખે, 'ફન્કશનલ રિજેક્ટ'ની આંખે, જોવાની ફરજ પાડે છે. અલબત્ત, સાર્ત્ર આવાં વેલ્યુ જજમેન્ટ્સ રજૂ કરતા હોય ત્યારે, તેમણે આ કૃતિઓની કૃતકતાઓને, હિકમતોને પણ ધ્યાનમાં લેવી જોઈએ, કલાને માટે અનિવાર્ય એવાં જૂઠાણાંઓને પણ ગણતરીમાં લેવાં જોઈએ. તથા જિવાયેલી વાસ્તવિકતાની આવી વિ–કૃતિઓને જેમાં ઉલ્લંઘી જવાતું હોય તેવી નૂતન કલાનો એક કાર્યક્રમ પણ તેમણે ઘડી કાઢવો જોઈએ—આવી કશીક લાગણીનો પડઘો એમના 'લિટરેચર એવૂ પ્રેક્સીસ'–વિભાવમાં પડ્યો છે, જેની વિગતે ચર્ચા આપણે કરી ગયા છીએ.

સાર્ત્રના પ્રત્યક્ષ-વિવેચનકાર્યને આ નાની પુસ્તિકામાં સમ્પૂર્ણપણે વર્ણવવાનો પ્રયાસ વિકૃત થઈને જ રહે! પણ એણે તેમજ સાર્ત્રના સિદ્ધાન્ત-વિવેચને ફ્રેન્ચ સાહિત્ય-વિવેચનને જે રીતે અને જે દિશાઓમાં દોર્યું છે, તેનો અહીં અછડતો ઉલ્લેખ કરીશું.

એમના સિદ્ધાન્ત-વિવેચનનો ગદ્ય અને કવિતા વિશેનો કેન્દ્રવર્તી વિભાવ એની તમામ સંગીનતા સહિત ચર્ચાસ્પદ ભૂમિકાએ જ સ્વીકારાયો છે. પણ એમના પ્રત્યક્ષ-વિવેચનમાં 'સેંઇન્ટ જેને.' એક મહત્તમ સાહિત્યિક ઘટના તરીકે આજે પણ સ્મરણીય છે. સિદ્ધાન્ત નહિ, પણ તેનો પ્રત્યક્ષ વિનિયોગ વિવેચનમાં હમેશાં વધુ પ્રેરક નીવડે છે તેનું એ બળવાન નિદર્શન છે. કૃતિલક્ષી કે કર્તૃલક્ષી, આત્મલક્ષી કે પરલક્ષી, વિશ્લેષણાત્મક કે સંશ્લેષણાત્મક જેવાં ચોકઠાંઓમાં નહિ, પરન્તુ સાર્ત્રના આ મહત્તમ કાર્યની અગત્ય 'ટોટલ ક્રિટિસિઝમ' જેવા વિભાવ હેઠળ જ છેવટે તો આત્મસાત્ થઈ શકે એમ છે. અસ્તિત્વવાદ અને ફિનોમિનોલોજી સાહિત્યને લાગુ પાડવામાં આવે, તો શું પરિણામ આવે તેનું પણ આ ગ્રંથ પૂરું માર્ગદર્શન આપે છે. જેનેના સર્જનની પોતાની અમુક વિલક્ષણતાઓ તથા સાર્ત્રના આ નિદર્શનાત્મક કાર્યની કદાવરતાને કારણે અભ્યાસીઓ સારો એવો સમય લગી આ ગ્રંથને વિશે ડહાપણપૂર્વક મૂંગા રહેલા.

સાહિત્યના કોઈપણ અભ્યાસાર્થી, બાકી, પડતું કદી ન મુકાય તેવું સાર્ત્રનું સત્ત્વશીલ આ કાર્ય એની પદ્ધતિને કારણે હમેશાં સ્પૃહણીય રહેશે. પોતાની અસ્તિત્વવાદી મનોવિશ્લેષણ પદ્ધતિએ સાર્ત્ર અહીં જે પરિણામો પર પહોંચ્યા છે, તેણે, અલબત્ત, પોતાની કશી પરમ્પરા તો નથી સર્જી પણ ફ્રેન્ચ સાહિત્ય-વિવેચનને અનેકશઃ ગંભીર અને સ્વકેન્દ્રી સત્ત્વોનો તેમ જ તત્ત્વોનો પરિચય કરાવ્યો છે.

મનુષ્યની વ્યક્તિમત્તાની 'પાસ-કી' તેનો 'પ્રોજેક્ટ' છે, હોવાપણાની તેની મૂળભૂત પસંદગી છે: કલાકારના સંદર્ભમાં, તે તેના સર્જનને લાગુ પાડી શકાય છે. અસ્તિત્વવાદી મનોવિશ્લેષણ પદ્ધતિનો, સાર્ત્ર, આ રીતે આરંભ કરે છે. જેનેના અન્ય વર્તનોની ભૂમિકાએ નહિ, પણ તેમની આ મૂળભૂત પસંદગીની ભૂમિકાએ સાર્ત્રે તેમના સર્જનને ઘટાવ્યું છે. કશી નકામી ચીજની સાત વર્ષની ઉમ્મરે જેનેએ કરેલી 'ચોરી' પાપ છે, દુરિત છે એમ ઠસાવાયું હતું.

પોતાનાં પાલક માતાપિતા પાસેથી જેનેને શુભ – દુરિતના એ પ્લેટોનિક ખયાલો ઉછીના મળ્યા હતા. જે હકીકતમાં તો, આત્મસમર્થનમાં રાચતા, પોતાને નીતિમાન લેખતા દમ્ભી સમાજનું 'એડ ફેઇથ' સૂચવતા હતા. આપણા જેવાં સારાં લોકોની જેમ, જેને નરસા હતા અને પોતે અભિનય નથી કરી રહ્યા, એવી જાતને પ્રતીતિ કરાવવામાં મચ્યા રહેનારા 'કૉમેડિયન' હતા; પરન્તુ એ 'માર્ટિર' પણ હતા, કેમ કે કોઈ ભજવવા તૈયાર ન થાય તેવો પાઠ ભજવવાનું તેમણે પસંદ કર્યું હતું. એટલે તો એકલે હાથે સમાજ સામે લડ્યા હતા, અલબત્ત, ખોટાં શસ્ત્રોથી. આ યુદ્ધ તે કે મુક્તિમાં અથવા મુક્તિની આશામાં પરિણમે છે; સાર્ત્ર દર્શાવે છે, કે જેને સત્ત્વની મિથ્યા નીતિ-મત્તાથી મુક્ત થાય છે એ બધાના જૂઠાપણાની પ્રતીતિ વડે, જેને પોતાની પસંદગીની યદૃચ્છાને સતત ઓળખતા રહે છે, અને તેમનામાં 'આચારપરક પ્ર-બોધ' વિશેની એક પ્રક્રિયા જન્મે છે. એ પ્રક્રિયામાં, સાર્ત્ર દર્શાવે છે, સાહિત્યસર્જન મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. જેનેની મુક્તિ એમ સૂચવે છે, કે કલાત્મક અભિવ્યક્તિ એની ઉત્તમોત્તમતામાં આત્મમનોવિશ્લેષક – ઑટોસાયકોઍનેલિટિક લક્ષણથી યુક્ત હોય છે. એ મુક્તિ શુભ-દુરિતની દ્વન્દ્વાત્મક સંભવિતતાઓની વારંવારની અજમાયશ અને છેવટે ત્યાગની પ્રક્રિયા વડે તબક્કે તબક્કે હાંસલ થયેલી છે. સાર્ત્રની કલાભિજ્ઞતાની નોંધ લેતાં કહેવું પડે, કે તેમણે જેનેના જીવનની પ્રત્યેક વીગતને, તેના સૂત્રસૂત્રને પકડ્યું છે અને આખી ગૂંચને ઉકેલી બતાવી છે. આ દૃષ્ટાન્તમાં, સર્જન સર્જકની મૂળભૂત પસંદગીનું એક સંશ્લેષણ છે, ને તેથી તેમાં ભારે વિશ્લેષણ-પ્રવૃત્તિ અનિવાર્ય બને છે. એવી પ્રવૃત્તિ આદરતા સાર્ત્રને બરાબર અનુસરતો વાચક જોઈ શકે છે, કે જેનેના જીવનનો પ્રત્યેક પ્રસંગ, તેમણે લખેલી પ્રત્યેક પંક્તિ, એ જ 'લીટમો-ટિફ'નું દરેક વખતે નવતર રૂપ છે. જેનેની જીવનકથા આ દૃષ્ટિએ સંરચનાવાદી વિશ્લેષણનો અવિનાભાવી વિષય છે, એમ જ કહેવું રહ્યું.

સાર્ત્રની વિવેચન-પદ્ધતિમાં કેટલાંક એવાં તત્ત્વો છે, જેનો પ્રારમ્ભ તેમનામાં જ થયો હોય એવું નથી. ફ્રાન્સમાં સંરચનાવાદી વિવેચન શરૂ થયું તે પૂર્વે, તેનો જર્મની અને મધ્ય યુરોપમાં વિનિયોગ થયો હતો. સાર્ત્ર ફ્રાન્સમાં વિકસતા સંરચનાવાદની એક નોંધપાત્ર કડી જેવા લાગે છે. સદીના આરમ્ભના 'વિજ્ઞાનવાદ'–'પોઝિટિવિઝમ'–સામે સર્વસાધારણ પ્રતિક્રિયા જન્મેલી, 'ગેસ્ટાલ્ટ' સિદ્ધાન્ત અને ફિનોમિનોલોજી જેવાં સમર્થ આન્દોલનોની જેમ સંરચનાવાદને પણ એ પ્રતિક્રિયાની નોંધપાત્ર વીગત કહી શકાય. સાર્ત્ર,

પૂર્વકાલીન હાઇડેગરને અનુસરીને એક નૂતન સંશ્લેષણ જન્માવે છે, જે પૂરું મૌલિક ભાસે છે. એક તરફ છદ્મવેશી સંસ્કારપરાયણ વિવેચન અને બીજી તરફ પ્રયોગલક્ષી પદ્ધતિઓની કૃતક-વૈજ્ઞાનિક નકલો વચ્ચે, સાર્ત્રનો એ નૂતન મનુષ્યાભિગમ અનેકશઃ માર્ગદર્શક નીવડે છે. પણ એ યુગ હવે વીતી ચૂક્યો છે. સાર્ત્રશૈલીના અનુયાયીઓ અને તેમના શિષ્યો હવે પોતપોતાને રસ્તે છે, તેઓ અસ્તિત્વવાદ અને ફિનોમિનોલોજીને અપનાવવા કે ન અપનાવવાને વિશે મુક્ત ઇ.ને પુખ્ત થય છે. તો બીજી બાજુ, નવતર દૃષ્ટિના ફ્રેન્ચ પુરોગામીઓ તરીકે વાલેરી, પ્રૂસ્ત, ઍલન રોબ્બ ગ્રિયે જેવા લેખકોને અને થિબોદેત કે ઝાં પ્રિવસ્ જેવા વિવેચકોને ચીંધી શકાય-જર્મનીમાંના એ નવતર વિકાસોનાં મૂળ આ ફ્રેન્ચ સાહિત્યકારોમાં પણ જડી આવે. સાર્ત્રનો સાહિત્યવિચાર વિઘટન પામીને, અને એ રીતે પોતાના પ્રભાવને ઓછો કરીને, આ નવતર વિકાસોમાં સમરસ થયો છે.

જેમકે, છઠ્ઠા-સાતમા દાયકાના એ વિવેચકો સાર્ત્રની જેમ, કૃતિમાં ગર્ભિત એવા અર્થની બહિર્ગત સંરચનાને પોતાનું ધ્યેય બનાવે છે ત્યારે, ' સેઈન્ટ-જેને ' માં છે તેવી જ વર્તુળાકાર પદ્ધતિનો આશરો લેતા હોય છે. સાર્ત્ર જેને મૂળભૂત પસંદગી કહે છે, તે લગી પહોંચવાનો આ વિવેચકોનો ઇરાદો ન હોય, કે સમગ્ર અસ્તિત્વમાં પ્રવેશની કોઈ એક જ ' પાસ-કી 'માં તેમની શ્રદ્ધા ન હોય, છતાં, તેમનું ધ્યેય તો કૃતિની અદ્વિતીય સંરચના જ છે, તથા છેવટે, લેખકનું અસ્તિત્વ જ છે. આખી પ્રક્રિયામાં ' પ્રોજેક્ટ ' જેવી પારિભાષિક સંજ્ઞા ન વાપરીએ, તો પણ, અસ્તિત્વ પ્રત્યે અહીં એક ગતિશીલ વલણ જ રહેતું હોય છે. વિવેચકે અસ્તિત્વની નક્કરી સમૃદ્ધિ ગુમાવ્યા વિના, કૃતિમાં આદિમ અને ' ઇરિડ્યુસિબલ ' એવું જે કંઈ છે તેની જ સ્પૃહા કરવાની છે. અને એ સ્પૃહા અહીં પૂરા વૈવિધ્યમાં જોવા મળે છે. સાર્ત્રના પ્રતિબદ્ધતાના ખયાલને આ વિવેચકો ન સ્વીકારતા હોય, તો તેઓ લેખનને સ્વાયત્ત માનવપ્રવૃત્તિ લેખે છે એમ પણ નથી, કે તેઓ ' કલા ખાતર ' કલા '-વાદના હિમાયતીઓ પણ નથી. એન્ગ્લો-સેક્સન ' નવ્ય વિવેચકો 'ની સાહિત્યના ઇતિહાસની અશ્રદ્ધા તેમને ઇતિહાસને રદ લેખવા લગી દોરી ગઈ; તેવું આ વિવેચકોનું નથી થયું. વિવેચકની વૈચારિક સ્થિતિને ટેકો કરનારી પડખે-પડખેની સૂચક વીગતોને તેમણે તજી દીધી છે ખરી. વિવેચક વડે બહિર્ગત થનારી કૃતિની સૂચકતા આગળ તેનો કોઈ હિસાબ નથી. ભિન્ન ભિન્ન નિષ્ણાતોએ રજૂ કરેલી પાર્શ્વભૂને રૂપે ઇતિહાસ લેખકને પાછળ મૂકી દઈ શકે નહિ-ખરેખર તો, તે

ઐતિહાસિક પ્રશ્નોને કલાસર્જનના પ્રશ્નોની જેમ જ ગમ્ભીરતાથી જોતો હોય છે ને તેમનો સામનો કરતો હોય છે. વિવેચકે લેખકના એ પુરુષાર્થને દર્શાવવાનો હોય છે, કૃતિમાં એ બંને વલણોના સગડ મળતા હોય છે, બંનેનો સહ-સમ્બન્ધ જડતો હોય છે. સાર્ત્રના 'વ્હૉટ ઈઝ લિટરેચર?'થી માંડીને રોલાં **બાર્થ**ના 'રાઈટિંગ ડિગ્રી ઝિરો' અને તે પછીના આધુનિક વિવેચન-ગ્રંથોમાં આ સહ-સમ્બન્ધનું સ્વરૂપ વર્ણવવાના મૂલ્યવાન પ્રયાસો થયેલા છે.

**ફ્રોઈડ**વાદી કે **માર્ક્સ**વાદી અભિગમમાં, બહારના નિરીક્ષકે પોતાના નિરીક્ષ્યના વર્તનનો વસ્તુલક્ષી અર્થ છતો કરવાનો હોય છે, નિરીક્ષ્યને છતો કરવાનો હોય છે એમ નહિ. અહીં કાર્યકારણ દર્શાવી આપવાનો કોઈપણ પ્રયાસ નકામો લાગે છે. વિવેચક, 'ગ્રંથિઓ'નું કે સમાજના 'ઈન્ફ્રાસ્ટ્રક્ચર્સ'નું વિભાવનાગત શરણું સ્વીકારે એમ બનતું નથી; એટલા માટે, કે તેનું કામ કૃતિની આસપાસ નહિ, પરંતુ કૃતિને વિશે વાત કરવાનું છે. તો પ્રશ્ન ઊભો જ રહે છે. કે નિરીક્ષકની વિશિષ્ટ સ્થિતિને કાર્યકારણની કડી વિના કેવી રીતે વાજબી લેખવી? સાર્ત્ર અનુસાર, એનો ઉકેલ એ છે, કે 'બેડ ફેઈથ' વડે આ હેતુ પાર પડી શકે છે. કેમકે, 'બેડ ફેઈથ' એક ભ્રમણા છે; તે દમ્ભ પણ નથી કે **ફ્રોઈડ** કે **માર્ક્સ** વડે ચેતના અને વાસ્તવિકતા વચ્ચે ઊભો કરાયેલો કોઇ અંતરાય પણ નથી. ફ્રેન્ચ નિબન્ધકાર અને વિચારક **ફ્રાન્સિસ ઝાંસન**નું આવું વલણ નોંધપાત્ર છે, છતાં નીવડેલા-વખણાયેલા લેખકોના સંદર્ભમાં એ વલણ ઠીકઠીક કઠિન પુરુષાર્થ માગી લે છે. જો કે પ્રશ્ન સિદ્ધાન્તપરક વિશેષ છે: મોટા ભાગના વિવેચકોનું વલણ 'વ્યવહારુ'-પ્રૅગ્મૅટિક'-હોય છે: કલાકૃતિમાં એક વસ્તુલક્ષી એવું પરિમાણ પડ્યું હોય છે, જે માત્ર વિવેચનાત્મક તાટસ્થ્યથી જ હાથ આવે, ને વ્યક્ત થઈ શકે- જેવી રીતે ભાષામાં તેના 'નેટિવ સ્પીકર'ને માટે અદૃશ્ય એવા નિયમો હોય છે, પણ માત્ર અભ્યાસી પરભાષીને જ દૃશ્ય થતા હોય છે.

**ઝાંસન્** સાર્ત્રના પાકા અનુયાયી હતા અને સાર્ત્ર વિશેના પોતાના વિવેચનમાં તેમણે અસ્તિત્વવાદી મનોવિશ્લેષણના એ જ હથિયારનો એના જનક પર સફળ પ્રયોગ કર્યો છે. એમણે 'Ecrivians de toujours' શીર્ષક હેઠળ જુદા જુદા વિવેચકોનાં નાનાં પુસ્તક-કદનાં વિવેચનાત્મક લખાણોનો જે સંચય કર્યો છે, તે નવ્ય ક્ષિતિજોનો બરાબરનો નિર્દેશ આપે છે. એમાં રોલાં **બાર્થ**, **ઝાં**-મારી ડોમેનાક, ક્લોદ રોય તથા 'જિનીવા સ્કૂલ'ના **આલ્બેર** બેગુંઈન

અને ઝાં સ્તારોબિન્સ્કી જેવા વિવેચકો નોંધપાત્ર છે. સાર્ત્રોત્તર સમયમાં, ફ્રાન્સ, 'જિનીવા સ્કૂલ'ના વિવેચકો વડે તથા 'સંરચનાવાદ' અને 'સંકેત વિજ્ઞાન'ના છેલ્લા છેલ્લા પુરુષાર્થો વડે જગતભરના અભ્યાસીઓનું ભિન્ન ભિન્ન હેતુઓથી ધ્યાન ખેંચતું રહ્યું છે, તે અહીં નોંધપાત્ર લેખાશે. આ વિવેચકો સાર્ત્રની જેમ મનોવિશ્લેષક નથી બની રહેતા. ત્યારે પણ, 'ડિમિસ્ટીફાઇંગ' તો નીવડે જ છે. વિવેચન વિવેચકથી વધારે સારું હોઈ શકે નહિ એવી દંતકથાએ વિવેચકની તાલીમનો પ્રશ્ન પણ હમેશાં જન્માવ્યો છે. પોતાના અનુભવ-વિશ્વથી તટસ્થ રહેવાનું સામર્થ્ય, પોતાની ધરતીમાંથી ઉન્મૂલિત થઈ સર્જકના વિશ્વમાં આરોપિત થવાની સજ્જતા, વગેરે ગુણો વડે એ તાલીમનું સ્વરૂપ સ્પષ્ટ થાય; પણ બીજી તરફ, એનું સ્વરૂપ 'મેથડ્સ'નો અભ્યાસ, તેમાં નૈપુણ્ય, નિરીક્ષણની ચોકસાઈ માટે સ્ટેટીસ્ટીક્સ જેવી બીજી અનેક જૂક્તિઓનો પરિચય, 'વૈજ્ઞાનિક' પૂર્વોપાય, વગેરે વડે પણ વ્યક્ત થાય. પણ આ કહેવાતી વસ્તુલક્ષીતામાં આત્મલક્ષી સ્વરૂપની 'ફેલસી' એ છે, કે વિવેચક અહીં 'પોતાની જ' જ્ઞાનેન્દ્રિયોમાં વિશ્વાસ મૂકે છે અને કૃતિને 'પોતાના' વિશ્વમાં મૂકીને જુએ છે-જ્યાં, લેખકના વિશ્વમાં તો એ પોતે જ એક સક્ષમ 'ઑબ્જેક્ટ' છે! સંકેતવિજ્ઞાન અને સંરચનાવાદી અભિગમોમાં આ આત્મલક્ષીતા-વસ્તુલક્ષીતાનું દ્વન્દ્વ બાર્થ, દેરિદા, જુલિયા ક્રિસ્તેવા તોદોરોવ, ગ્રેઈમાસ, વગેરેના આંતરવૈયક્તિકતાના તેમજ 'ઈન્ટર-ટેક્સ્ચ્યલિટી'ના સિદ્ધાન્તો વડે દૂર થાય છે, પણ એવા વારાફેરામાંથી નજીકના ભૂતકાળના આ વિવેચકો પણ પસાર થયેલા છે. સાર્ત્ર આદિ અસ્તિત્વવાદી તત્ત્વચિન્તકોનું 'ન્યૂ. ઇમ્પીરીસિઝમ' આવાં બધાં સંકુલ આંદોલનોનું જનક બને છે, તે ઓછું નોંધપાત્ર નથી

પરન્તુ એ ગાળામાં (અને આજે પણ), 'મેથડ' વિશેનો ઉક્ત સંશય વિચારોત્તેજક નીવડ્યો છે. અનુભૂતિનાં કેટલાંક પરિમાણોનું આત્મલક્ષી અને આકસ્મિક સ્વરૂપ પ્રતિપાદિત કરવાનું શક્ય બને છે તે એ ગાળાના ગેસ્ટન બાશેલાર્ડ, ઝાં-પિયરે રિચાર્ડ, જ્યોર્જિસ પૂલે તથા મોરિયાક બ્લાંશો જેવા વિચારકો, વિવેચકોનાં ભિન્ન ભિન્ન ભૂમિકાનાં મંતવ્યોને કારણે. ભૌતિક વાસ્તવિકતા સાથેનો આપણો સમ્બન્ધ આવું એક પરિમાણ છે. શુદ્ધ સંવેદન જેવું કંઈ છે નહિ, તત્ત્વોનું આપણું ગ્રહણ પણ નહિ ઘડાયેલા અર્થો અને મૂલ્યોથી સભર હોય છે. બાશેલાર્ડે વિવિધ લેખકોનાં 'તત્ત્વપરક'-'એલિમેન્ટલ'-કલ્પનોનો અભ્યાસ કર્યો અને 'સાયકોએનાલિસિસ ઑવ મેટર' જેવા વિભાવને ઉપસાવ્યો, ઝાં-પિયરે રિચાર્ડ જેવા તેથી તો કહેતા પ્રેરાયા કે અનુભૂતિના

કોઈ પણ સ્તરે 'ઑબ્જેક્ટિવ પર્સેપ્શન' નામની કોઈ ચીજ છે જ નહિ ! રોજિંદી ભાષાનાં કાવ્યાત્મક મેટામોર્ફોસિઝ કેટલાં બધાં અંગત હોય છે ! એમ કહીને તેમણે સર્જકની વૈયક્તિકતાનો મહિમા કરેલો. બીજું પરિમાણ સમય છે, જેનો સુગઠિત વિચાર જ્યોર્જિસ પૂલેમાં મળે છે. વૈયક્તિક 'પ્રોજેક્ટ'નું, એટલે કે વૈયક્તિક અનુભૂતિનું, માનવ-સમય એક આવશ્યક પાસું છે. ઘડિયાળનો સમય તો જગ્યા અને તેના પાડેલા સરખા ભાગોનો સમય છે, જે સાથે માનવ-સમયને ભાગ્યે જ કશી લેવાદેવા છે. જ્યોર્જિસ પૂલે કૃતિના અભ્યાસને અંતે હમેશાં એવા નિર્ણય પર આવ્યા છે, કે આ સમય પ્રત્યેનું લેખકનું મૂળભૂત વલણ જ કૃતિની ઉત્પત્તિમાં નિર્ણાયક બને છે. વિવેચક આમ સર્જનપ્રક્રિયા ભણી નવેસરથી દોરાય છે. સદ્દે, લેવ્રેમૉન્ત જેવાઓના વિવેચક અને જાણીતા નવલકથાકાર બ્લાંશો તો કલાકૃતિના પ્રોજેક્ટને જ અદ્વિતીય લેખે છે —કેમકે તેમાં બાહ્ય વિશ્વની નહિ, પણ જાત ભણીની તેમ જ વૈયક્તિક અનુભૂતિ તરફની દિશા જ લેવાતી હોય છે. લેખન એ રીતે અનુભવનો અનુભવ છે ને એ રીતે મૂળ અનુભવના નવીનીકરણને અશક્ય બનાવી દે છે. સાર્ત્રના ઑટોસાયકોઍનાલિટિકલ લક્ષણોનો અહીં થોડો ઇશારો મળે છે, પણ બ્લાંશો સાર્ત્રની જેમ એમાં કશી વાસ્તવિક 'એથિકલ' જિન્દગીની શક્યતા નથી જોતા, તેમને મતે એકેય નવો દુન્યવી 'પ્રોજેક્ટ' શક્ય નથી—આપણા વિશ્વનાં તૂટતાં રહેતાં માળખાંની પાછળ તેઓ એવો એક ખાલી અને ઉજ્જડ લેન્ડસ્કેપ ભાળે છે, જ્યાં બધા જ માનવ-હેતુઓ અને બધી જ એષણાઓ અર્થહીન બની જાય છે અને પછી તો ત્યાંના સૂનકારને —સાયલન્સને-વ્યક્ત કરવાનું જ બાકી રહે છે. કાફકાના વિશ્વમાં આવું 'સાયલન્સ' જ છેવટે એક માત્ર 'સિગ્નીફિકન્સ' બની રહે છે. બ્લાંશો કલાનુભૂતિનાં મૂળભૂત માળખાંઓને એ રીતે ઘટાવે છે, કે જેનો મેળ રહસ્યાનુભૂતિ સાથે જ મળે. પણ વિવેચકને એવું રોમેન્ટિસિઝમ પાલવે જ કેમ ?

આ બધી નવ્ય ક્ષિતિજો આજે કેવાંક રૂપ લઈ ગઈ છે અથવા લઈ રહી છે તે જાણવું-જણાવવું તો એક પૃથક્ પુરુષાર્થનો જ વિષય. અહીં તો સાર્ત્ર વડે જન્મેલા તરંગોની એક રૂપરેખા જ અપાઈ.

*

સરવાળે, સાર્ત્ર બધો જ ભાર મનુષ્યના ખભા પર નાખે છે, 'મનુષ્ય જ મનુષ્યનું ભવિષ્ય છે' એમ કહીને મનુષ્યને તેની રાહ જોઈ રહેલા 'વર્જિન

ફ્યુચર' તરફ અભિમુખ કરે છે. એ અર્થમાં એમનો અસ્તિત્વવાદ નૈરાશ્ય કે વૈરાગ્ય પ્રેરક નથી. એમાં એક સઘન આશાવાદ છલકાય છે. પરિણામે અહીં ક્રિયા અને કર્મણ્યતાનો મહિમા છે. સાહિત્યકલાના સંદર્ભમાં આ વસ્તુ પહેલી નજરે વિરોધાભાસી લાગે. સાર્ત્ર લેખનને ક્રિયા કહે છે તે તેના સમુચિત સંદર્ભોમાં અને ફલિતાર્થોમાં લેવાવું જોઇએ. કવિતા–સર્જનને વસ્તુ–સર્જન કહીને તથા ગદ્યસર્જનને અર્થસર્જન કહીને તેમણે કવિતાકલાનું આત્યન્તિક ગૌરવ કર્યું જ છે, પણ ગદ્ય–સર્જનની કલાનો પણ આગવો પરિપ્રેક્ષ્ય રચ્યો છે. એ પરિપ્રેક્ષ્ય કલા વિશેના અન્ય જાણીતા પરિપ્રેક્ષ્ય જેટલો જ ધ્યાનાર્હ છે, એમ કહેવામાં અલ્પોક્તિ જ થશે.

અસ્તિત્વવાદી દૃષ્ટિના વ્યાપક ચિન્તનથી દોરવાઈને આપણે કેટલુંક સર્જ્યું છે, સાર્ત્ર વગેરેના અસ્તિત્વવાદી તત્ત્વચિન્તનનો કિંચિત્ અભ્યાસ પણ કર્યો છે, પરન્તુ એમનો સાહિત્યવિચાર આપણાથી સદા દૂરનો અને અપરિચિત જ રહ્યા છે. આશા છે, કે આ પ્રયાસથી એ અપરિચિતતા ઘટશે. સાર્ત્રના સાહિત્ય-વિચારની પૂરી પ્રસ્તુતતા, કદાચ આપણા પ્રવર્તમાન સંદર્ભોમાં છે. આપણા સાહિત્યકારોને અને તે જેમની વચ્ચે અસ્તિત્વ ધરાવે છે તે સામ્પ્રત સમાજને, આ દર્પણમાં, જાત–છબિ મેળવવાની અને તેની રેખાઓને ઓળખવાની ભરપુર તક છે. એવું કશું એમને ભલે અંજલિ હોય.

( ૨૧ જૂન–૬ જુલાઈ, ૧૯૮૦ ).

## : સંદર્ભગ્રન્થ – સૂચિ :


૧. 'સાયકોલૉજી ઑવ્ ઇમેજીનેશન.' અનુ. બર્નાર્ડ ફ્રેચ્મન, ૧૯૪૮

૨. 'બીઇંગ એન્ડ નથિંગનેસ.' અનુ. હઝેલ બાર્નેસ, ૧૯૫૬

૩. 'સર્ચ ફૉર અ મેથડ.' અનુ. હઝેલ બાર્નેસ, ૧૯૬૩

૪. 'લિટરરી એન્ડ ફિલૉસૉફિકલ એસેઝ.' અનુ. અનેત મિશેલ્સન, ૧૯૫૫

૫. 'એસેઝ ઈન એસ્થેટિક્સ.' અનુ. વેડ બેસ્કીન, ૧૯૬૩, ૧૯૬૬

૬. 'સેઇન્ટ જેને : એક્ટર એન્ડ માર્ટિર.' અનુ. બર્નાર્ડ ફ્રેચ્મન, ૧૯૬૪

૭. 'વ્હોટ ઇઝ લિટરેચર ?' અનુ. બર્નાર્ડ ફ્રેચ્મન, ૧૯૫૦

૮. 'એક્ઝીસ્ટેન્સ્યાલિઝમ એન્ડ હ્યુમેનિઝમ.' અનુ. ફિલિપ મેઇરેત, ૧૯૪૮

૯. 'બોદલેર.' અનુ. માર્ટિન ટર્નેલ, ૧૯૪૯

૧૦. 'નોસિયા.' અનુ. એલ. એલેક્ઝાન્ડર, ૧૯૬૨

૧૧. 'ધ ફલાઇઝ.' અનુ. સ્ટુઅર્ટ ગિલ્બર્ટ, ( પેન્ગ્વીન બુક્સ ), ૧૯૬૨

૧૨. 'ધ ડેવિલ એન્ડ ધ ગુડ લૉર્ડ એન્ડ ટુ અધર પ્લેઝ.' અનુ. આલ્ફ્રેડ એ. નોફ, ૧૯૬૦

૧૩. 'ધ એથિક્સ ઑવ એમ્બિગ્યુઇટી.' ( સિમોં દ બ્યુવાર. ) અનુ. બર્નાર્ડ ફ્રેચ્મન, ૧૯૪૮

૧૪. 'સિક્સ એક્ઝીસ્ટેન્સ્યાલિસ્ટ થિન્કર્સ.' એચ. જે. બ્લેકહામ, ૧૯૫૨

૧૫. 'ધ ટ્રેજિક ફાઇનેલ' એન એસે ઑન ધ ફિલૉસોફી ઑવ ઝાં – પૉલ સાર્ત્ર.' વિલ્ફ્રીડ દેસન, ૧૯૫૪

૧૬. 'સાર્ત્ર : રોમેન્ટિક રેશનાલિસ્ટ.' ઇરીસ મુરડક, ૧૯૫૩

૧૭. 'અગેઈન્સ્ટ ઈન્ટર્પ્રિટેશન.' સુસાન સૉન્ટાગ, ૧૯૬૬

૧૮. 'મૉડર્ન ફ્રેન્ચ ક્રિટીસિઝમ.' સં. જોહન કે. સિમોં, ૧૯૭૨

૧૯. 'ધ ન્યૂ ક્રિટિસિઝમ ઈન ફ્રાન્સ.' ( ડૉબ્રોવ્સ્કી ) અનુ. ડેરેક કૉલ્ટમન, ૧૯૭૩

૨૦. 'સ્ટ્રક્ચરાલિસ્ટ પોએટિક્સ.' જોનાથન કલર, ૧૯૭૫

૨૧. 'સાર્ત્ર.' સં. એડિથ કર્ન, ૧૯૬૨

૨૨. 'ધ ફિનોમિનોલૉજીકલ મુવમેન્ટ.' ( ટુ વૉલ્યુમ્સ ) સ્પીજેલબર્ગ, ૧૯૬૦

૨૩. 'એક્ઝીસ્ટન્સ એન્ડ ધ વર્લ્ડ ઑવ ફ્રીડમ.' જોહન વાઇલ્ડ, ૧૯૬૩

૨૪. 'ધ ફિલૉસોફી ઑવ સાર્ત્ર.' મેરી વૉર્નોક, ૧૯૬૫

૨૫. 'ધ આઇડિયા ઑવ ફિનોમિનોલૉજી' ( હુસેર્લ. ) અનુ. આલ્સ્ટન એન્ડ નખનિક્યિન, ૧૯૬૪

૨૬. 'બીઈંગ એન્ડ ટાઈમ' ( હાઇડેગર. ) અનુ. મેક્વેઇર એન્ડ રૉબિન્સન, ૧૯૬૭

૨૭. 'એક્ઝીસ્ટેન્સ્યાલિઝમ.' મેરી વૉર્નોક, ૧૯૭૦

૨૮. 'ફિનોમિનોલૉજી એન્ડ ધ ક્રાઇસિસ ઑવ ફિલૉસોફી' ( હાઇડેગર. ) અનુ. ક્વેન્તીન લૉઅર, ૧૯૬૫.

## The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

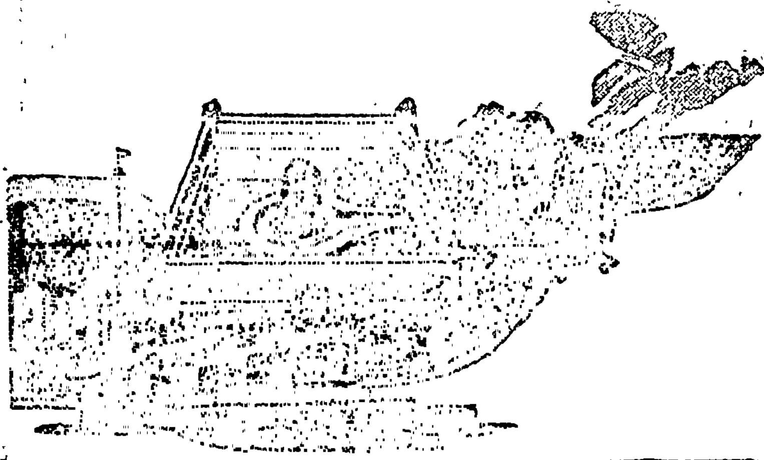
The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

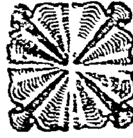
इत्येवं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः।
लोकानामुपकारार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वदा॥

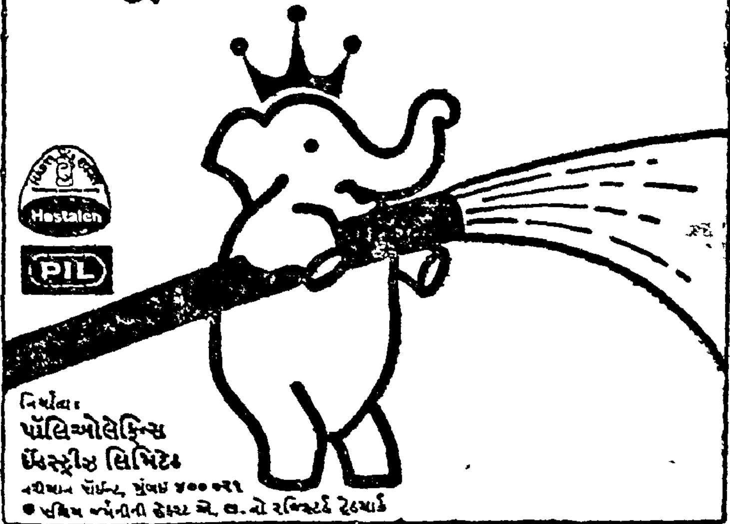
*"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."*



**MAFATLAL GROUP**







હસ્તિ પાઇપ
ખેડૂતોને એક વરદાન
Hostalen
PIL
નિર્માતા:
પૉલિઓલેફિન્સ
ઇન્ડસ્ટ્રીઝ લિમિટેડ
નરીમાન પૉઇન્ટ, મુંબઇ ૪૦૦ ૦૨૧
CHAITRA-PIL-116 GJ




'છેલ્લા કેટલાક સમયથી 'એતદ્' અનિયમિત રીતે બહાર પડે છે તે બદલ સંપાદકો દિલગીર છે. આ અંકને ૭૫-૭૬ અંક ગણવો. હવે જે અંક બહાર પડશે તે ૭૭મો ગણાશે. ચોથા વર્ષના લવાજમની રકમ તરત મોકલવી. જેઓ ગ્રાહક તરીકે ચાલુ ન રહેવા માગતા હોય તેઓએ તરત ખબર આપવી. હવેથી વ્યવસ્થા અંગેનો, અંક ન મળ્યાની ફરિયાદો અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર નીચેના સરનામે કરવા વિનંતી.'

હંસરાજ શાહ
એ/૫, સૌજન્ય, દેરાસર લેન,
ઘાટકોપર
મુંબઈ (પૂર્વ) ૪૦૦૦૭૭

માલિક–મુદ્રક–પ્રકાશક : ઉષા જોશી, ૬૮–૪, અધ્યાપક કુટિર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨.
મુદ્રણસ્થાન : રેખા પ્રિન્ટરી, આનાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત–૧.

बौद्ध -३७

## નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ.)

# એતદ્

નવેમ્બર ૧૯૮૧ વર્ષ ૪ અંક ૩૭

તંત્રીઓ

**પ્રો. ઉષા જોષી** ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૦

**રસિક શાહ** ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૨૬

**જયંત પારેખ** એ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂા. **વીસ**

**લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :**

સાહિત્ય સંગમ, બાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત.

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત,' મેઘુગંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણસ્થાન રેખા પ્રિન્ટરી, બાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત-૧

**વ્યવસ્થા અંગેનો બધો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :**

હંસરાજ શાહ, ઓ/૫, સૌજન્ય, દેરાસર લેન, ઘાટકોપર, મુંબઈ (પૂર્વ) ૪૦૦ ૦૭૭

## એક કાવ્ય

નીતિન મહેતા

અડધું પોણું ચાલ્યા પછી
થાય છે હવે નહીં પહોંચાય
કન્ના કપાઈ ગઈ છે એવું મન
હવામાં ખાથોડિયાં લેતું
આમતેમ ઊડયા કરે છે

આ કે તે ન કરી શકતો હું
અવાજ વિનાની ટેપની જેમ અવકાશને
સાંભળ્યા કરું છું
મન તો કન્ના કપાઈ ગયા પછી
હવામાં સૂસવાયા કરે છે

વારંવાર ફ્યૂઝ ઊડી જાય
છતાં આ અંધારામાંથી હું કેમ ભાગી છૂટતો નથી?
બધી ખાલી ખુરશીઓની ભીડ વચ્ચે
ખાલી ખાલી કેમ બેઠો રહું છું
ને ખુરશીની બાજુમાં કરમાઈ ગયેલા છોડને
બીજો અંક શરૂ થશે તેની રાહમાં જોયા કરું છું

૧ એતદ્ નવેંબર ૧૯૮૦

હવામાંથી તો કન્ના કપાઈ ગયા પછી
મન મારી અનૂર્વરા ભૂમિમાં ઊગશે ?

ક્યાંક કંઈ નક્કી ગોટાળો છે
પણ ક્યાં છે તે સમજાતું નથી
દાદરો અડધો ઊતરું
ત્યાં તો કોઈ ઉપરથી કહે
ઉપર આવ
ઉપર આવ
જલદી જલદી
પણ નીચેથી કોઈ બે હાથ લંબાવી
કહે નીચે આવ જલદી જલદી
ઉપર આવ નીચે આવ આવ આવ ઉપર નીચે
જલદી ઉપર નીચે આવ જલદી નીચે ઉપર
પણ અરીસામાં અકબંધ મારું મન તો ......
શ્વાસને કેનવાસ મેં માન્યા નથી
કે તેમાં સમુદ્ર ચિતરી શકું
લોહીને મેં સમુદ્ર નથી માન્યો
કે તેમાં રહી ઉછળી શકું
મેં આકાશની કલ્પના જ નથી કરી
છતાં પાંદડાંઓની જાળીમાંથી
જે ગૂંથાઈને ચળાઈને દૃષ્ટિ
પસાર થાય છે તે આ હવામાં ઉછળતી
સમુદ્રની જેમ વેરવિખેર થતી
કન્ના જેની કપાઈ ગઈ છે એવા મનને
હાડકાંઓ પાછળ દોડાવે છે
હાડકાં આમ તો ઘણાં કામનાં

૨ એતદ્ નવેંબર ૧૯૮૦

તેનાં બટન થાય, ખાતર થાય, તેમાંથી અન્ન થાય
અન્નને બ્રહ્મ કહેવાય પણ મન ?
મારા નખમાં ટમટમતા સમુદ્રની ડાળી પર
ઝૂલતા કન્ના કપાઈ ગયેલા મનનું શું ?

હું મોજણીદાર મારા કિલ્લાને મારી પીઠમાં
સળવળતો સાંભળું છું
ઝાકળની જેમ મારામાંથી પૂલ ઊડી જાય છે
કોરા કાગળ પર પડેલા શાહીના
ટપકામાં મારી આંખની કીકી
સળવળ સળવળ થાય છે
પણ હવામાં જેની કન્ના
કપાઈ ગઈ છે એવા મનને સરી જતું જોઉં છું

અને અહીં તો મારે આવવું ન હતું
મને લાગે છે કાં તો હું વહેલો છું
અથવા મોડો
ચામડીની જેમ મેં ઈતિહાસ પહેરી લીધો છે
પણ આમાં મારી ભૂલ નથી
છતાં આવ્યા પછી પાછા વળી જોવું
એ જ મારી ટેવ છે
કે આગળ ચાલતા રહેવું કોઈક ઘેઘૂર ઘેનમાં
વહેતાં વહેતાં
અને બસ અટકી જવું સંગીત ચૂપ થતાં
કે હું જ્યાં છું ત્યાં જ રહું
ઉંબરાની આ પાર કે પેલે પાર જાઉં
તે કશું જ નક્કી નથી કરી શકતો

૩ એતદ્ નવેંબર ૧૯૮૦

અંધારામાં શરીરમાં ચમક્યાં કરતી
ઇચ્છા જેવું મન કન્નાની જેમ ......

મારામાં તડ પડી ગઈ છે
અને વારંવાર લાલ-પીળા રંગની
શીશીઓ ઢોળાઈ જાય છે
ચપ્પલની ખીલી હવે કેટલીવાર
મોચી પાસે બેસાડાવું
ચપ્પલ નવાં નથી લઈ શકતો
પણ એકવાર સજ્જડ પગમાં બેસી ગયા
પછી તે ચપ્પલ નીકળતાં નથી
સવાર-સાંજ તેને કાઢવામાં જ મચ્યો રહું છું
પણ રાત પડતાં તીણી ખીલી વહાલી લાગે છે
પગ પણ સૂજી જાય છે
ને ચપ્પલ નીકળતાં નથી
જેની કન્ના કપાઈ ગઈ છે તે મનને
આમ જોતો જ રહું છું માત્ર
દૂર દૂર સુધી પ્રવાસ કરી આવેલી
મારી દૃષ્ટિ મારી છાતી પર ઢળે છે
અને ત્યાંથી ગબડી પડી
અજવાળામાં પડેલા મારા પૈસાને
અંધારામાં શોધ્યા કરે છે
કન્ના કપાઈ ગઈ છે તે મનની
પાછળ તે માત્ર દોડે છે
આછાં વૃક્ષોના સાંજના ઢળી ગયેલા
પડછાયામાંથી ગૂપચૂપ પસાર થયાનો
મારો અવાજ મને સંભળાઈને

૪ એતદ્ નવેંબર ૧૯૮૦

ઠરી ગયેલી દીવાસળીના કાળા
ટોચકાની જેમ હવામાં ખર્યા કરે છે

એક હાથમાં પથ્થર અને પીંછાં
ને સામે લીમડાની ડાળીમાં
ફસાયેલું આકાશ
દોરી તો છૂટતી નથી
પગમાં બંધાઈ છે પૃથ્વી
દિલીપરાજા આવો કરો મુક્ત મને
દુર્વાસા બાંધો મને શાપથી
શ્વાસના પાસમાંથી મારો મોક્ષ કરો
ઊડતા પીંજરા મારામાં કપાઈ
ગયેલા આકાશને જોયા ન કર
આ મારું મન રહ્યું છે ઊડી
આ મારુ મન રહી ગયું છે અહિંયા
અંધારામાં ઝબકતા તારા જેટલું દૂર ત્યાં
ને સૂજેલા પગ માત્ર વિચારમાં દોડે
આંખ ભાપાને ભેટે ચૂંથે આંધળી કરે
પણ બીજા હાથની દોરીના છૂટે
ને સરતું જાય આ મન
જેની કન્ના કપાઈ ગઈ છે એવા .....;



૫ એતદ્ નવેંબર ૧૯૮૦

## ત્રણ કાવ્ય

નિખિલ ખારોડ

૧

આ, એક સાથળનું હાડકું
મારી પાસે પડયું છે.
મારે હાડકું ચગળવું નથી.
એટલે શું કરવું
તે વિચારું છું.
હાડકું હાથમાં ઉપાડું છું.
તેના પર ખાડાટેકરા છે.
ખાસ કરીને છેડા પાસે.
ને વચ્ચે ખડબચડું છે.
વજનમાં હલકું છે.
મારા ખ્યાલથી
પોલું હોવું જોઈએ.
એટલે હવે
ધારો કે,
તેમાં થોડે થોડે અંતરે

કાણાં પાડી દઉં
ને છેડા કાપી નાંખું
તો હાડકું નળાકાર થઈ જાય.
અને પછી,
જોરથી ફૂંક મારું તો
પપૂડીની જેમ વગાડી શકાય.
પપૂડી બનાવવી હોય તો
સાથળનું હાડકું ઘણું ઉપયોગી.
કારણ કે
તે શરીરમાં લાંબામાં લાંબું હાડકું છે.
કોઈને
એકદમ મોટી પપૂડી વગાડવી હોય
તો ક્યાંકથી,
વાંસડા જેવા માણસનું હાડકું
ગોતી આવવું પડે.
અત્યારે, હું આ પપૂડી તો
વગાડું જ છું.
હાડકું ચગળવા કરતાં
તેની પપૂડી વગાડવી સારી.
પૂઊ....પૂઊ... પીપ્પૂ...પૂઊ...ઊ...ઊ...

*

૭ એતદ્ નવેંબર ૧૯૮૦

૨

હૉસ્પિટલના ભોંયતળિયે
છેક છેવટના ભાગમાં આવેલો
એક નાનો અમથો ઓરડો.
ને તેમાં એક ખૂણે
કોલ્ડ સ્ટોરેજમાં ખડકાયેલા
બે વેંતિયાથી માંડીને
ત્રણ ચાર ફૂટ લાંબા મૃતદેહો.
ઓરડાની વચ્ચે પડેલું
ખવાયેલા કાળા લાકડાનું ટેબલ.
તેના પર પડેલાં
કરવત, કાતર વગેરે
મૃતદેહો પર
શસ્ત્રક્રિયા કરવાનાં ઓજારો.
નાકની ચામડી તતડી ઊઠે
તેવી ફોરમાલિનની વાસ.
જુદા જુદા મૃતદેહોમાંથી કાઢેલા
જુદા જુદા ભાગો સંઘરીને
ખૂણે ગોઠવેલી બરણીઓ.
આ જ, બસ, આ તે જગ્યા

૮ ઑક્ટો નવેંબર ૧૯૮૦

જ્યાં દરરોજ મૃતદેહોને ચીરીને
તપાસવામાં આવે છે.
શરીર જીવતું હતું
ત્યારે તેમાં શું ખરાબો હતો
તે, મર્યા પછીની
આ તપાસથી જાણવામાં આવે છે.
નિયમાનુસાર
રાતના ભાગમાં તપાસ નથી થતી.
કોઈ રાત્રે મરી જાય
તો મૃતદેહ
કોલ્ડસ્ટોરેજમાં સંઘરી રાખવામાં
આવે છે
આ હોસ્પિટલ ચાલુ થઈ
ત્યારથી જ
આ જાતની તપાસ કરવાનું પણ
શરૂ કરવામાં આવ્યું છે.
આજે વરસો થયાં છે.
હોસ્પિટલની તવારીખમાં
કેટલાયે મૃતદેહોની તપાસનો
અહેવાલ છે.
પણ
આ ટેબલ, ઓજારો
કોલ્ડસ્ટોરેજનો કબાટ, આ ઓરડો
હજી એનાં એ જ છે.

૯ એતદ્ નવેંબર ૧૯૮૦

૩

ભીંત પર ચોંટેલી
ઓઇલપેઇન્ટની
પાતળી પોપડી
એકાએક ખરીને
મારી પાંપણ પર પડી.
મને આસપાસનું વાતાવરણ
એક કણ ઓછું દેખાણું.
પણ એ તો ચાલે.
પોપડી મારી આંખ પર
ભલે ને પડે.
મને આંખો ઉઘાડવામાં
બહુ તકલીફ નથી પડતી.
અને ધારો કે
તકલીફ પડે તો પણ શું ?
એવી તો કેટલીયે પોપડીઓ
ખરતી હશે.
હું એનાથી ડરીને બેઠો રહું એવો નથી.
એક વાર તો હું ઊભો થયો.
અને ઊભો જ રહ્યો.

પણ પોપડી તો ચોંટી જ રહી.
મેં પણ
પોપડીને ખેરવી નાખવાનું નક્કી કર્યું.
જોરથી એક ફૂંક મારી.
અને
એક પોપડી
જમીન પર ખરી પડી.
પોપડી તો ખરી
પણ
ફૂંક મારવામાં
મારાં ફેફડાં હલી ગયાં.
મારા ફેફડાં હલે તે કેમ ચાલે ?
પોપડી પડે કે ન પડે
પણ ફેફડાં તો હલવાં જ ન જોઈએ.
ભીંત પર હજી પણ
પોપડી ચોંટી હતી.
મેં મારો હાથ
ભીંત પર ફેરવ્યો.
મને હાથમાં ગલીગલી થઈ.
અડધી પોપડી ખરી પડી
અને અડધી ચોંટી ગઈ–
મારા હાથમાં.
ભીંતી લી....સ્સી....લપાટ થઈ ગઈ.
પણ મારા હાથમાં
પેલી પોપડી
હજી પણ ચોંટી છે.

*

૧૧: એતદ્: નવેમ્બર: ૧૯૮૦

# ત્રણ કાવ્યો

જયદેવ શુક્લ

## ખણ્ડેર

અટૂલી ટેકરી પર
સદીઓ જૂનું ચીંથરેહાલ આકાશ ઓઢી
ખાંસતું ખણ્ડેર.
ખણ્ડેરની કોરી આંખો સાથે
અથડાઈ અથડાઈને
તૂટી પડે છે
હવાનો સોનેરી વરખ.
તળેટીમાં
સૂકી નદીની રેત પર
હોડી ચીતરીને
કાંઠે ઊભેલું એકાકી વૃક્ષ.
હોડીમાં
સળગતા અન્ધકારને
હોલવવા
ધડૂસ કરતું ખણ્ડેર કૂદ્યું !



## વૈશાખ : એક

સામે અગાસું ખાતી બારી
સામે ચિત્ર
વૃક્ષો એક પગે અવાચક
ધરતી પર ફસડાઈ પડેલી બળતી હવા
તારની વાડના થાંભલાઓનું સ્તબ્ધ ધણ
માઈલો લાંબા મેદાનોમાં ધખધખતાં પૂર તડકાના
જમીન પર પડેલાં પગલાંમાં ઊડેલા ફરફોલા
સૂકા કૂવામાં પ્રતિબિમ્બ જોતી ગરગડી
આકાશ કોચી નાખતા ટેલિફોનના તાર
તડકાનું છાપરું ઓઢી ઊભેલી અટૂલી ઝૂંપડી
ખુરશીમાં મૃતવત્ ધરબાયેલો પરસેવે રેબઝેબ એક માણસ
ચિત્રમાંથી અચાનક કોયલ ટહૂકી !

૧૩ એતદ્ નવેંબર ૧૯૪૯

## વૈશાખ : બે

લીમડા પર હસતો લીલો
આંબા પર ઢોળાયેલો ઘેરાયેલો ખાટો લીલો
ખેતરમાં ઊડતો સૂક્કો તખ્ખીરિયો - કાળો
ભેંસના શરીર પરથી રેલાતો ખરબચડો કાળો
કર્ણિકારના ઝુમ્મરોમાં ખીલખીલાટ સળગતો પીળો
શિરીષની ડાળ પર ઝૂલતો સુવાસિત લીલો
રાફડામાંથી ડંખ મારતો મળોમળોમળો
બકુલ પરથી ખરી પડતો ધૂળિયો – કથ્થાઈ
આંબાને ભીંજવતો કોયલ કાળો

આકાશને દઝાડતો બાળતો ગુલમ્હોરી લાલ
બાગમાં બટકી લીલાશ પર ખીલેલા સો - સો ચન્દ્રનો રૂપેરી
ઝૂલેલો ને ખીલેલો
ડંખ મારતો ને ટહુકાતો
દઝાડતો ને બાળતો
કાળો કાળો કાળો લાલ રૂપેરી લીલો
કાબરચીતરા નગરમાં
ઓગળતો કાળો લીલો લાલ કાળો કથ્થાઈ કાળો
ને
રૂપેરી

૧૪ એતદ્ નવેંબર ૧૯૮૦

# ગુજરાત [ આવતી કાલની ] મોરી મોરી રે !

મેઘનાદ હ. ભટ્ટ

હા, હું આવતીકાલનો ગુજરાતી છું.
શેરબજારની સુવર્ણનગરીની ભ્રામક દુનિયામાં ભૂલા પડેલા
મારા પૂર્વજોને મારે ફાંસીને માચડે ચઢાવી દેવા છે !
આવતીકાલનો દિશાદોર ચૂકી ગયેલા
મારા પૂર્વજોનું મારે પુનઃ પુનઃ દર્શન કરવું નથી –
– મારા ગ્રંથનો પંથ ન્યારો છે.
તમારી કવિતાની વિસ્તરતી ક્ષિતિજો
સમાવી શકશે મારી સંવેદનાનું વિશ્વ ?
મારા એ વિશ્વમાં
આવતી કાલની ક્રાંતિના પ્રણવમંત્રનો
નાદધ્વનિ તો સંભળાય છે ને તમને ?
નથી અહીં
આજની ક્ષણમાં વિલીન થઈ ગયેલી
ગઈકાલની સંસ્કૃતિની સુધા
અકળ 'કો કાળની પીડે છે મને ક્ષુધા
નથી રહ્યો (અ) મારો આ કુમારોનો દેશ
નથી પ્હેરવો મારે કવિલોકોનો વેશ.
તમારી દુનિયામાં ક્યાં કરવો છે મારે પ્રવેશ ?
તમારા વિનાય મારો આનંદ તો
અખંડિત જ રહેશે.

૧૫ એતદ્ નવેંબર ૧૯૮૦

મારે ક્યાં ઉજવવી છે
તમારા પતંગથી મારી સંક્રાંતિ ?
તમારા રમકડાની બંદુકડી કઈ રીતે લાવી શકશે
અમારી આવતી કાલની ક્રાંતિ ?
ચિત્રોના આલેખો દ્વારા
આવતી કાલના યુવાનોને ક્લેશ દર્શન કરાવવું
છોડી દો હવે
ગઈ કાલોના મૂલ્યાંકનોનું સમર્પણ કરી ને
મેળવી શકશું આપણે આવતી કાલનું નવનીત
જેના ગર્ભમાં જમાનાના ઋતનો રણકાર નથી
તે આવતી કાલના ઊહાપોહનો એતદ્ મંત્ર કઈ રીતે ઉચ્ચારી શકશે ?
તમારી બુઠ્ઠી સંજ્ઞાઓ દ્વારા
અમારું સુકાનીપદ સંભાળવું છોડી દો હવે
કોની રચના કોની સાથે
કેવી રીતે સંક્રમણ કરશે
એનું જોષ ભાખવું ય છોડી દો તમે
આ તો
અમારી ધમ્મરવલોણી ઘેલછા છે
એની રવાલમાં રુકાવટ લાવવી છોડી દો હવે
આવતીકાલની ગુજરાત
મારી ગુજરાત છે
ગઈ કાલના જ્વાલામુખીમાંથી
મારી ગુજરાતનો પુનઃજન્મ થવા દો.

૧૬ એતદ્ નવેંબર ૧૯૮૦

# ટૂંકી વાર્તા ફરી જુનવાણી બનતી જાય છે?

નટવરસિંહ પરમાર

– તો, વળી પાછો પ્રશ્ન પુછાવાનો શરૂ થઈ ચૂકયો કે ટૂંકી વાર્તા ફરી જુનવાણી બનતી જાય છે? '૫૦'–૫૫ ની આસપાસ 'ગૃહપ્રવેશ'ની વાર્તાઓથી નવા વળાંકે આરંભ પામી મધુરાય, ચંદ્રકાન્ત બક્ષી, રઘુવીર ચૌધરી, રાધેશ્યામ શર્મા, કિશોર જાદવ, ઈવા ડેવ, જ્યોતિષ જાની, વિભૂત શાહ, સરોજ પાઠક, ભગવતીકુમાર શર્મા વગેરે દ્વારા પ્રાણવાન કાઠું કાઢી ગયેલી ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાની ગતિ વળી પાછી સમ પર આવીને ઊભી રહી ગઈ છે? એનાં ગતિશીલ પાણી બંધિયાર બનવા આવ્યાં છે? તપાસવા જેવો પ્રશ્ન છે.

'૫૭ માં પ્રગટ થએલા સુરેશ જોષીના 'ગૃહપ્રવેશ'ની વાર્તાઓમાં, '૫૦ પહેલાંની વાર્તાઓ દ્વારા રૂઢ થયેલું કથનનું નક્કર, તર્કનિષ્ઠ સંવિધાન લગભગ તૂટી જતું જણાય છે. અને 'ગૃહપ્રવેશ'થી 'ન તત્ર સૂર્યો ભાતિ' સુધીની સુરેશ જોષીની વાર્તાઓમાં, રાધેશ્યામની 'પવન પાવડી', કિશોર જાદવની 'સૂર્યારોહણ', જ્યોતિષ જાનીની 'અભિનિવેશ', ભગવતીકુમાર શર્માની 'વ્યર્થ કક્કો, છળ બારાખડી' સુધીની વાર્તાઓમાં તથા મધુરાયની હાર્મોનિકાઓમાં કથનનું તૂટવા માંડેલું પેલું રૂઢ સંવિધાન પૂર્ણતઃ વિઘટન પામી જાય છે. 'હવે પછી શું?'ના કુતૂહલને સંતોષતું પ્રસંગો–બનાવો–ઘટનાઓનું કથન ઓગળી જતું જણાય છે. એના સ્થાને એકાદ દશ્ય, ગતિની કુંઠા અનુભવતો એકાદ સંવાદ, ચિત્તની કોઈ એક અવસ્થા, અગર સાંદોલ થયા કરતી ચૈતસિક અવસ્થાઓ પદાર્થોનાં અનિયત નિરીક્ષણો, અર્થસૂચક સંકેતો

વગેરેની એક પ્રવાહી નકશીમાં એ વાર્તાઓનું રૂપ નિર્માણ પામતું જણાય છે. એ રૂપમાં વિગતો અને આભાસોનો પ્રકાશ–છાયાંકિત સંઘાત ઉદય પામતો રહે છે, એ સંઘાતના અંતરિયાળે વાસ્તવની ચૈતસિક અનુભૂતિ–ફીલીંગનું વાયવીય વિશ્વ ઝળુંબી ઊઠતું હોય છે. '૫૦ પહેલાંની વાર્તાઓમાં ઊઘડેલું ઘટનાઓનું જગતસામાજિક વાસ્તવ એમાં દૃષ્ટિગોચર થતું નથી. સુરેશ જોષી, રાધેશ્યામ શર્મા, અને કિશોર જાદવની વાર્તાઓમાં પ્રવેશતાં જ સમાજ સાથેનો સંદર્ભ તૂટી જતો અનુભવાય છે, માણસના અસ્તિત્વને વજન, નક્કરતા અને દૃઢતા અર્પતા આંતરિક ઘટક જેવા, એને આત્મા–સંજ્ઞા–આઈડેન્ટીટી અર્પે એવાં એની આસપાસનાં સંજોગો અને પરિસ્થિતિનું બનેલું પરિચિત જગત અહીં શોધ્યું જડતું નથી. અને આજે હવે આ નવી વાર્તામાં રૂપ પામેલા જગતમાં પ્રવેશ્યા પછી એમાંથી આગળ કશી ગતિ સંભવતી જણાતી નથી. પ્રકાશ–છાયાના એ ધૂંધળા વિશ્વમાં પ્રાણ ઘુંટાતો હોવાનો રહી રહીને અનુભવ થવા લાગ્યો છે, એ વાર્તાઓનું જગત હવે અબખે થવા માંડયું છે.

ધૂમકેતુ, દ્વિરેફ, પન્નાલાલ, મડિયા વગેરેની વાર્તાઓનાં માણસો–અલી ડોસો, ભૈયાદાદા, મુકુન્દરાય, ખેમી, નવલ, ભાથીની વહુ વગેરે જેવી વ્યક્તિઓ–ચરિત્રોની આધુનિક વાર્તાઓમાં ક્યાંય ઉપસ્થિતિ જણાતી નથી. અખંડ વ્યક્તિત્વ અને નિશ્ચિત આત્મ–સંજ્ઞા ધરાવતાં એ માણસોની એ આખી વસ્તીનો, એમના આદર્શો અને આવેગો, જીવવા–મરવા–ભાગી છૂટવાની એમની છટપટાટો, એમની મહત્ત્વાકાંક્ષાઓ અને નિયતિઓનો સૌંદર્યલોક નવી વાર્તાઓમાં સમૂળગો અદૃશ્ય છે.

પેલી રૂઢ વાર્તાઓની સ્થગિત થયેલી, પોપડા વળી ગયેલી, ભોંય પર ઊઘડેલી આ અદ્યતન વાર્તાસૃષ્ટિમાં ક્યારેય યાદ ન રહે, ચિત્તમાં કશો પ્રચંડ સંક્ષોભ નહીં જગાડે એવી વિક્ષિપ્ત, જીર્ણ, સંકીર્ણ, ભગ્ન, ખંડખંડમાં વિચ્છિન્ન અને કશો નક્કર આકાર ધારણ નહીં કરી શકતી, કશાય સાથે સંબંધનો સેતુ નહીં રચી શકતી હયાતીઓ વિલસતી જણાય છે, એવી હયાતીઓ કે જેની બાહ્ય રેખાઓમાં એક પ્રકારનું સાર્વત્રિક સામ્ય પ્રતીત થતું દેખાયા કરે છે, અને જેને સમયના સંઘાતમાં નિયત, નિશ્ચિત કરવાનું મુશ્કેલ બની જાય છે. જીવાતા સમયનો છૂટો પડીને સ્થિર બની ગયેલો કોઈ એક અંશ, વળગણ બની ગયેલો કોઈ સંવેગ, જીવનનું ચાલકબળ બની બેઠેલો કોઈ છંદ, કોઈ જેસ્ચર, કોઈ વલણ, કોઈ વળાંક વગેરેના વર્ણન–કથનની પ્રવાહી, અનિયત રેખાઓમાં

રચાતાં કલ્પનોમાં એ ચરિત્રોની એક વાયવીય સત્તા–બિઇંગ ઉદય પામે તો પામી જાય, એક એન્ટીટી રૂપે નહીં, પણ નિરીક્ષાતી પ્રક્રિયામાં ઉદય પામી જાય. આ સત્તાઓ, મૂલતઃ, એક એવી સંપ્રજ્ઞાઓ છે જેનું કેન્દ્ર સર્વત્ર છે, અને જેનો પરિધિ ક્યાંય નથી.

આ પ્રકારના ચરિત્રનિર્માણના મૂળમાં અદ્યતન વાર્તાકારોની એક એવી પ્રતીતિ રહેલી જણાય છે કે પેલી નિશ્ચિત, દૃઢ આત્મ–સંજ્ઞા ધરાવતી વ્યક્તિ એ માત્ર મિથ્યા કલ્પના છે, ભ્રાન્તિ છે, સમાજ સમક્ષ રજૂ થતું એક પ્રેઝન્ટેશન પર્સોના માત્ર છે. એમના મતે જાણે માણસનું સાચું રૂપ–રિયલ સેલ્ફ સમય અને સ્થળની ખંડ ખંડ, અસતત, અનિયત માત્રામાં જ ઉદય પામતું હોય છે, ઉદય પામીને તૂટતું હોય છે, ફરી પાછું બંધાતું હોય છે, બંધાઈને વળી બદલાતું હોય છે.

આ રીતે, ગુજરાતી નવી વાર્તામાંથી સ્થૂળ ઘટનાનો લોપ થયો, તો સાથે ઘટના ઘટનાને સાંકળનારી તર્કનિષ્ઠ સંકલના–પ્લૉટ અને નિશ્ચિત, વજનદાર, દૃઢ વ્યક્તિત્વ ધરાવતું પેલું ચરિત્ર પણ લોપ પામ્યાં. તર્કનિષ્ઠ સંકલનાના લોપ સાથે સમય અને સ્થળનો નિયત ક્રમ પણ તૂટી ગયો, એ બધાંની સાથે ભાષાનું પોત પણ બદલાઇ ગયું.

પરિણામે, ટૂંકી વાર્તાની આધુનિક નકશીનું સ્વરૂપ કંઇક આવું બંધાવા પામ્યું: કથક પોતાને પોતે એકલો જ સાંભળે એવા કથન–વર્ણનના અત્યંત સૂક્ષ્મ લય પર કથાનાયકના મનોમય વિશ્વની સતત પલટાતી રહેતી વિવિધ-વિભિન્ન મુદ્રાઓનો સંઘાત રચાવા પામે છે. એ સંઘાતમાં નાયકનું ચેતોસ્થૂલ આલોક-સાઈકોફીઝીકલ ફીનોમીના રચવાની પ્રક્રિયા ઉદય પામી રહે છે. એ પ્રક્રિયામાં જીવનની નિર્ભ્રાન્ત સંપ્રજ્ઞા રૂપ પામી જાય છે. કઈ સંપ્રજ્ઞા ?–માણસના એકલવાયાપણાની અલગતાની, માણુસ માણુસ વચ્ચે સબંધ રચવાનું જ શકય નથી એવી સંપ્રજ્ઞા, ગ્રહ બનીને મનને પજવ્યા કરતી પીડા ભય કે અવસ્તુ-બોધનની સંપ્રજ્ઞા.

પરંતુ, આજે હવે વાર્તાની એ પ્રકારની નકશી રૂઢ અને સ્થિર, કદાચ, જડ બનવા આવી છે. સુરેશ જોષી, રાધેશ્યામ શર્મા, રઘુવીર ચૌધરી, મધુ રાય, કિશોર જાદવ જેવા સમર્થ સર્ગશક્તિ ધરાવતા સર્જકો હવે પોતપોતાની નકશીનું પુનરાવર્તન કરતા જણાય છે. એમનું પુનરાવર્તન પણ આજે હવે

અત્યંત એકવિધ, કર્કશ, ત્રાસદાયક અને યાંત્રિક બની જતું જણાયું છે. રાધેશ્યામ શર્મા અને કિશોર જાદવની વાર્તાઓમાં વર્તાવા માંડેલો નકશીકામનો અતિશય અને અત્યંત સભાન બૌદ્ધિક શ્રમ હવે એક પ્રકારનો અણગમો ઉપજાવવા લાગ્યો છે.

અને એકલવાયાપણાની અનુભૂતિમાં રહેલી સંભાવના પણ ગુજરાતી ગજા પ્રમાણે પ્રગટ થઈ ચૂકી લાગે છે. ભગવતીકુમાર શર્માની 'પ્રતીતિ' વાર્તામાં મૃત્યુના સંવેદનોની ભોંય પર અટર આઈસોલેશન ઓફ હ્યુમન સોલની નિર્ભ્રાન્તિ સંપ્રજ્ઞા, માર્ક્સે વાત કરી છે તેવા આઈસોલેશનની – એલિયેનેશનની નહીં, યુરોપ–અમેરિકી વાર્તાઓમાં નિરૂપાયેલા આઈસોલેશનની નહીં, પરંતુ, ભારતીય દર્શનો માણસની મૂળભૂત દશા વર્ણવતાં જે આઈસોલેશન ઓફ સોલની વાત કરે છે તેની સંપ્રજ્ઞા પૂરા કૌશલથી રૂપ પામી ગયા પછી હવે પેલી વિચ્છિન્નતાનું, હતાશાનું, એકલવાયાપણાનું તાજપ ગુમાવી બેઠેલું વાસ્તવ પોતે જ, કશી પણ સંવેદના નિષ્પન્ન કરવાને અસમર્થ અને એ કારણે અવાસ્તવ બની જતું લાગે છે. પરિણામે આજે હવે આ પ્રકારની વાર્તાઓ ભાવકના ચિત્તને દૃઢ અને પ્રબળપણે ઊંડાણથી સ્પર્શવાની ક્ષમતા ગુમાવતી જણાય છે. સુરેશ જોષી, મધુ રાય, બક્ષી, રઘુવીર ચૌધરી, કિશોર જાદવ રાધેશ્યામ શર્મા વગેરેની રચનાઓ સાથે જ વાર્તાની શરૂ થયેલી નવી ધારાનો પણ અંત આવી ગયાની પ્રતીતિ થવા માંડી છે. સુરેશ જોષીએ ખેડેલી ભોયને પોપડા વળવા આવ્યા છે. એ સ્વરૂપની નવી શકયતા તાગવાને સમર્થ, તાજપ ભરી સર્ગશક્તિ ક્યાંથી પ્રગટે છે તેની હવે રાહ જોવાની રહે છે.

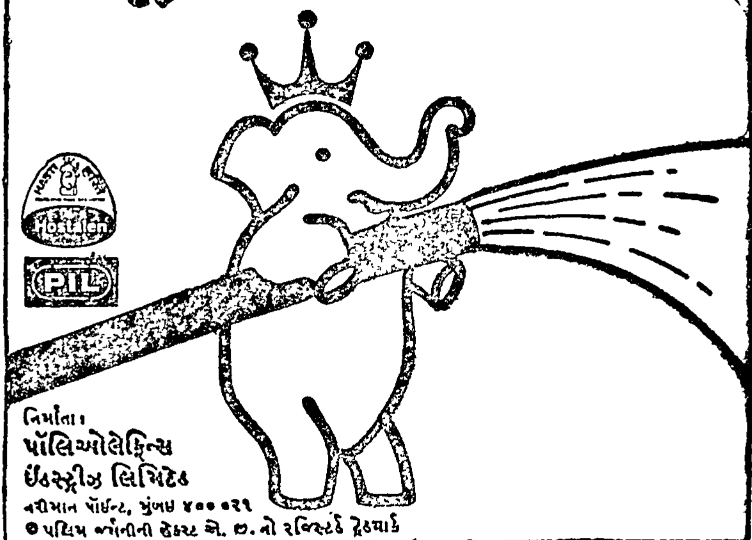


---

આકાશવાણીના સૌજન્યથી.

૨૦ એતદ્ નવેંબર ૧૯૮૦





હસ્તિ પાઇપ
ખેડૂતોને એક વરદાન
Hostalen
PIL
નિર્માતા:
પૉલિઓલેફિન્સ
ઇંડસ્ટ્રીઝ લિમિટેડ
નરીમાન પૉઇન્ટ, મુંબઇ ૪૦૦ ૦૨૧
® પશ્ચિમ જર્મનીની હેક્સ્ટ એ. જી. નો રજિસ્ટર્ડ ટ્રેડમાર્ક
CHAITRA-PIL-116 GJ




સાહિત્ય-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ૪૨-જ, જયભારત કુટિર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણસ્થાન : રેખા પ્રિન્ટરી, ગાંધીશેરી, ગોપીપુરા, સુરત-૨.

ઓતદૂ -૩૮

## નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ.)

# એતદ્

ડીસેમ્બર ૧૯૮૦ વર્ષ ૪ અંક ૩૮

તંત્રીઓ

**સૌ. ઉષા જોષી** ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૦

**રસિક શાહ** ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

**જયંત પારેખ** એ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. **વીસ**

**લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :**

સાહિત્ય સંગમ, બાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત.

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણસ્થાન : રેખા પ્રિન્ટરી, બાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત-૧

**વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરશો :**

હંસરાજ શાહ, એ/૫, સૌજન્ય, દેરાસર લેન, ઘાટકોપર, મુંબઈ(પૂર્વ) ૪૦૦ ૦૭૭

# સાહિત્ય એક પડકાર તરીકે*

થિયોડોર વેઈસિનબોર્ન

જ્યારે જ્યારે સભાગૃહોમાં, નિશાળોમાં, મિલોના કાંતણ વિભાગોમાં જર્મન સાહિત્યની પ્રશંસા 'રાષ્ટ્રના ઉત્તમ આધ્યાત્મિક વારસો' તરીકે 'સમયાતીત, શાશ્વત મૂલ્યોના અમૂલ્ય ભંડાર' તરીકે કરવામાં આવે છે ત્યારે ત્યારે હું મૂંઝાઈ જાઉં છું, સ્તબ્ધ થઈ જઉં છું. મને ત્યાં અકળામણ થાય છે અને હું ત્યાંથી નાસી છૂટું છું. વાસ્તવિકતાને જોવા–તપાસવાને બદલે આદર્શની પ્રશંસા ગાતા સાહિત્યથી મને ત્રાસ થાય છે, એવા સાહિત્ય પ્રત્યે શંકાની નજરે જોઉં છું. આવું સાહિત્ય કશો પ્રકાશ પાથરી શકતું નથી; એટલું જ નહીં, એ સાહિત્ય પતનોન્મુખ સમાજવ્યવસ્થાને સ્થિર કરે છે, યાતનાને ગૌરવાન્વિત કરે છે, હૈયાને ખળભળાવે છે અને ચિત્તને જડ બનાવે છે; એ સત્તાધીશોને વફાદાર રહે છે પણ રોટલો જ જેને મન સૌથી મોટી વાસ્તવિકતા છે એવા માનવીની ઠેકડી ઉડાડે છે.

કેટલાક કેળવણીકારો માને છે તેમ સાહિત્ય આદર્શના સ્થલહીન, કાળહીન સંદર્ભમાં સર્જાતું નથી; સાહિત્ય તો એક ચોક્કસ ઐતિહાસિક બિન્દુએ રચાય છે. તે સમકાલીન વાસ્તવિકતા, આપણે જે સામાજિક વાસ્તવમાં જીવીએ છીએ, જેની સાથે આપણે દરરોજ વ્યવહાર કરીએ છીએ એ બધાંનો નિર્દેશ સાહિત્ય કરે છે. એ ત્રાસદાયક અને ઉત્તેજનાત્મક વાસ્તવિકતાનો કોઈ અંશ એવો નથી જે સાહિત્યનો વિષય ન બની શકે. સાહિત્ય અમુક ચોક્કસ સમયની બૌદ્ધિક પ્રવૃત્તિ છે અને પ્રબોધ દ્વારા તે પ્રવર્તમાન સ્થિતિમાં પરિવર્તન આણવાનો

* Motive–why do you write ( ૪૬ સમકાલીન જર્મન લેખકોના ઉત્તરો )
સંપાદક : રિચાર્ડ સેલિસ–અં. અનુ. લાર્સન, પ્રકાશક : શકુન્તલા પ્રકાશન, મુંબઈ.

પ્રયત્ન કરે છે પ્રજાની અને વ્યક્તિની ચેતનામાં જે સડો છે તેનાથી પ્રજાને અને વ્યક્તિને સભાન બનાવે છે...એક રીતે જોઈએ તો સાહિત્ય કાયમી અરક્ષિતતા છે. તે હમેશા પ્રજાને અને વ્યક્તિને હચમચાવ્યા કરે છે. એટલે સાહિત્ય આપણા આદર્શ, ગૌરવને ગાવા માટે નહીં પણ સમાજની સમીક્ષા, દશ્ય–અદશ્ય સામાજિક અસહ્યની ઓળખ માટે હોવું જોઈએ. આ સમીક્ષાનો પહેલો હેતુ તો આપણને છિન્નવિચ્છિન્ન કરવાનો છે.

આ શબ્દ–છિન્નવિચ્છિન્ન–જાણીજોઈને મેં વાપર્યો છે. જે જે કૃતક મૂલ્યો છે, પ્રતિ–મૂલ્યો છે જે બધાંને સમાજ કેટલીક વ્યક્તિઓની મદદથી ટકાવી રાખે છે તે બધાંને ઊઘાડાં પાડવા જોઈએ.

પણ છિન્નવિચ્છિન્ન કરવાનું શું ?

આપણે આપણા સમાજના આપખુદ માળખાં, સત્તાધીશોની સ્વચ્છંદતા અને મૂર્ખતા, ખાસ કરીને તો ન્યાયતંત્રની જડતા, સત્તા આગળ મંત્રમુગ્ધ થઈ જવાની આપણી દીનતા, આપણી વફાદારી; આઇકિમેનના શબ્દને પ્રમાણભૂત ગણી લેવાની લાચારી, કાનૂનની આડ લઈને માનવ ઉપર ત્રાસ ગુજારવાની તત્પરતા; સત્તાધીશો ઉપર જ નહીં પણ શેરીના સામાન્ય માનવી ઉપર આક્રમણ કરતા ત્રાસવાદીઓને સહી લેવાની ઉદારતા; આપણા કોયડાઓના ઉકેલ બુદ્ધિને બદલે બાહુબળ વડે શોધવાની આપણી ઇચ્છાઓ; રાજ્યના કાતિલ યંત્રસંકુલોને ફગાવી દેવાને બદલે તેમને પોષ્યા કરવાની વૃત્તિ; પરિસ્થિતિ સામે તિરસ્કાર વ્યક્ત કરવાને બદલે કશુંક સંગીન કરવાની અશક્તિ; રાજકારણનો વિચાર કરવાની જવાબદારી બીજા પર છોડી દઈને આપણા અંગત માર્ગોની પ્રદક્ષિણા કરવાનો શોખ; કેફી દ્રવ્યો લઈને વાસ્તવિકતાથી પલાયન થવાની વૃત્તિ; આપણી અને બીજાઓના દુઃખ પ્રત્યે જડ બનાવતી આત્મતુષ્ટિ; અનિવાર્ય એવી નિયતિ પર બધું છોડી દેવાનું વલણ; પ્રાધ્યાપકોની ભવ્ય ઉદ્ધતાઈ; વિજ્ઞાન પ્રત્યેનો ધાર્મિક તિરસ્કાર વગેરે વગેરે....આ બધાંને ફગાવી દેવાં પડે.

જો હજુ લોકશાહી શબ્દ ઠાલો લાગતો ન હોય, જો આપણે સમાજને તથા તેની સંસ્થાઓને લોકશાહીના માળખામાં ઢાળવા હોય તો આપણે હિંમત કેળવવી પડે, પૂર્વગ્રહોને ખંખેરી નાખવા પડે, દરેકે પોતાની રીતે વિચ્છિન્ન કરવાની આ પ્રક્રિયા આરંભવી પડે. અન્યાયને સ્વીકારવાની વાત ચાલો

૨ એતદ્ નવેંબર ૧૯૮૦

અમાન્ય કરીએ, લોકોએ ચૂંટેલા પ્રતિનિધિઓનો અવિશ્વાસ કરીએ કારણ કે તેઓ પ્રજાનું નહીં પણ મર્યાદિત વર્ગનું કલ્યાણ સાધતા હોય છે; ચાલો મૂક બહુમતિની શરણાગતિને ફગાવી દઈએ; સિદ્ધિ અને સફળતાનાં ખોટાં ધોરણોને ફગાવી દઈએ; આપણી પાસે અપેક્ષા ન રાખી હોય એવું કંઈક કરીએ; આપણી જાહેર ચર્ચાવિચારણાઓમાં અત્યન્ત સ્પષ્ટતા નહીં કરવાની સભ્યતાની રૂઢિઓ ફગાવી દઈએ; જ્યાં જ્યાં લોકશાહીનાં અથવા સમાજવાદનાં હિતોની રક્ષા થતી હોય ત્યાં ત્યાં અસંગત વલણ દાખવીએ. ફરી એક વખત કહીશ ચાલો આપણે ખોટાં મૂલ્યોની અરાજકતાને છિન્નભિન્ન કરી નાખીએ; આપણે ફરીથી બૌદ્ધિક આબોહવાનો પ્રસાર કરીએ–આ આબોહવા તો ગોબેલ્સ જેવાઓએ ખલાસ કરી નાખી હતી. આ છિન્નભિન્ન કરવાના ગુણથી આ ભય પામનારા તો એને કચડી નાખવા માગે છે; પણ આ જ ગુણ માનવતાવદી વલણની–રાજકીય અને સામાજિક રીતે અનિવાર્ય એવા વલણની લાક્ષણિકતા રૂપ છે.



૩ એતદ્ નવેંબર ૧૯૮૦

બે પત્ર

—આદા એહારોની / અનુ. રમણ વાઘેલા

૨૫મી ઓક્ટોબર, ૧૯૭૭

શ્રીમતી સાદત,

આ સાથે હું એક કાવ્ય અને 'કાદ્રેયાને પત્ર : હાઈફાથી કૈરો-પ્રેમપૂર્વક' નામને પત્ર મોકલું છું આ બંને ઇજિપ્તની બધી સ્ત્રીઓને અને ખાસ તો ઈ. સ. ૧૯૪૯માં કાદ્રેયા બારસૌમી નામ ધરાવતી, મારી પ્રિય સહાધ્યાયિનીને સંબોધીને લખેલા છે.

ઇજિપ્ત અને ઈઝરાઈલ વચ્ચે પાછળથી થયેલા સિનાઈ કરાર સમગ્ર મધ્યપૂર્વમાં શાંતિની સ્થાપનાનો ભવ્ય માર્ગ પૂરો પાડે એવી આશા રાખું છું.

આ પત્ર અને કાવ્ય મને પ્રિય એવા તમારા પ્રત્યેની, કાદ્રેયા અને ઇજિપ્તની સ્ત્રીઓ પ્રત્યેની, મૈત્રી ગાઢ બનાવવાના નમ્ર પ્રયાસ રૂપ છે. આપણે ભૂતકાળમાં મિત્રો હતા અને ભવિષ્યમાં એવા મિત્રો કેમ ન રહી શકીએ, દુશ્મન બનવા માટે કોઈ કારણ નથી. આવતી કાલે આપણા બંને દેશ પરસ્પર વિશ્વાસ અને શુભેચ્છાથી સાચી અને ચિરંજીવ શાંતિ સ્થાપી શકશે.

શાંતિ માટે ઉત્કટ ઇચ્છા રાખતી
તમારી
આદા એહારોની

કાદ્રેયાને પત્ર : હાઈફાથી કૈરો–પ્રેમપૂર્વક

પ્રિય કાદ્રેયા,

કેટલીય વખત તને પત્ર લખવાનો મેં વિચાર કર્યો. ' દુશ્મન રાજ્યો ' માં તો વીસ વર્ષ વીતાવ્યા પછી એકબીજાને કહેવા માટે કેટકેટલું આપણી પાસે હોય છે. આપણી સરહદો પર પ્રર્વતતી યુદ્ધવિરામની પરિસ્થિતિમાં આજે રાતે જ્યારે ધ્રૂજતી કલમે પત્ર લખવાની શરૂઆત કરું છું ત્યારે દૂરતા, સમય અને મૂલ્યો હજુ પણ વચ્ચે આવે છે, છતાં આપણી સરહદો પર યુદ્ધવિરામ પ્રવર્તે છે ત્યારે આશાનું કિરણ દેખાય છે, કદાચ આપણા બે દેશ વચ્ચે નવા સમ્બન્ધો બંધાય, આપણી વચ્ચે પણ બંધાય. અનેક પ્રકારના પૂર્વગ્રહો અને ભૂલોની વચ્ચે આજે રાતે મને લાગે છે કે હું મૈત્રી અને સમજદારી માટે તમારી તરફ હાથ લબાવી શકીશ.

આ લખું છું ત્યારે ઝમાલેક નગરમાં ' આલવેર્નિયા ઇંગ્લીશ સ્કૂલ ફોર ગર્લ્સ 'માં જાણીતી મારી પ્રિય સખી કાદ્રેયાનો ઉદાસ ચહેરો યાદ આવે છે. એની ઝાંખા ઓલિવના રંગની, ગંભીર, ઊંડી આંખો અને સૂરજમાં ચળકતા, જાળાના રૂપેરી તાર જેવા કાળા રેશમી વાળ યાદ આવે છે. તેર વર્ષની ઉંમરે આપણે જાતે જ ' સાહિત્યિક ' સામયિક કાઢવા તૈયાર થયેલાં એટલે આપણે કેવા તો ઉત્સાહી, મહેનતુ અને હોશિયાર હોઈશું ! સહસંપાદકો તરીકે 'ધ રેઇનબો ' વડે આપણને કેટલાં આનંદ અને દુઃખ થતાં હતાં તે તો તને યાદ હશે જ. મોટા થઈને માનવ જાતનું કલ્યાણ કરવાની અને જગત પરથી કાયમને માટે યુદ્ધને વિદાય આપવાની 'પ્રતિજ્ઞા' લીધેલી તે પણ તને યાદ છે ને? આપણે તે વખતે તો કેવા સરળ, ભોળા અને ઉત્સાહી હતા !

મેં છેલ્લી વખત તને ૧૯૪૯ માં જોયેલી, અમે ફ્રાન્સ જવાના હતા તે પહેલાં તું અમને વિદાય આપવા આવી હતી. મારા પિતા યહૂદી હતા અને ફ્રેન્ચ નાગરિક હતા. વેપાર કરવાની તેમને અપાયેલી છૂટ પાછી લેવામાં આવી હતી. તું ચિંતાતુર થઇને બબડી હતી, હજુ ય તારો અવાજ મારા કાનમાં સંભળાય છે : ' તું શા માટે ઇજિપ્ત છોડી જતી રહે છે ? તારો અહીં જન્મ થયો છે. આ તારો દેશ છે. '

હું તે વખતે તો તને સમજાવી શકી ન હતી, આજે પચીસ વર્ષ પછી હું સમજાવું છું. ઇજિપ્ત મારો દેશ ન હતો. હું જ્યારે સાત વર્ષની હતી ત્યારે

૫ એતદ્ નવેંબર ૧૯૮૦

આ નગ્ન સત્યની ભયાનક જાણ મને થઈ હતી. મારા બાળપણના આ સમયને હું યાદ રાખવા માગતી નથી, આટલા બધા સમય પછી પણ એ બધી ઘટનાઓ મને ચચળાવી મૂકે છે પણ આપણી વચ્ચે કંઈક સમજ બંધાય એટલા માટે આ અનુભવની વાત તને કરવા માગું છું. જે સાત વરસની છોકરીની વાત કરવા માગું છું તે અનાથ, સ્તબ્ધ છોકરી આજે તો મારાથી એટલી બધી દૂર છે કે તેની વાત ત્રીજા પુરુષમાં જ કરી શકું.

બબ-અલ-લુક-સુકની સાંકડી અને ભરચક ગલીઓમાંથી છ વરસની એક નાજુક, આશ્ચર્યને કારણે પહોળી આંખોવાળી, અને અચકાતી છોકરીને મો'સેના નામની ઊંચી હૃષ્ટપૃષ્ટ આયા દોરી જતી હતી. છોકરી ચિંતાતુર અને મુઝાયેલી હતી; આમ તો દરરોજ બપોરે બાગમાં જવાનું હોય તેને બદલે આયા એને આ ગંદા અને અજાણ્યા જગતમાં લઈ આવી. તે છોકરીએ તો પોતાનો નાનકડો હાથ પાછો ખેંચી લીધો પણ આયાએ જોરથી પકડી રાખ્યો અને અવારનવાર તે કહેતી હતી : 'આપણે થોડા જ સમયમાં ત્યાં પહોંચી જઈશું.'

દસમી વખત ઝઘડતા સ્વરે તે છોકરીએ પૂછ્યું, 'પણ કયાં.'

'હવે પ્રશ્નો પૂછીશ નહી, તું જાતે જ જોઈશ.' કહીને આયા જોશથી આગળ વધ્યે ગઈ.

ભયભીત થઈને તે નાની છોકરી આજુબાજુ જોવા લાગી. ઘર છોડયું ત્યારે તો સૂરજ પ્રકાશતો હતો એની તેને ખબર હતી. પણ અહી ખૂબ ગંધાતી ગલીઓમાં તો અંધારું હતું. ગંદી ગલીઓની બન્ને બાજુએ રંગીન-પટાવાળા કપડાં પહેરીને ફેરિયાઓ સ્વરમાં આરોહઅવરોહ લાવીને બૂમો પડતા હતા- 'ઇરે-સસ, ઇરેસસ, તમાલ-એ-હિંદ-તર્મેસ-તર્મેસ...' ચીંથરેહાલ ભિખારીઓ આ ચોંકી પડેલી બાળકીને અથડાતા હતા. આ બધા શોરબકોરની વચ્ચે એક અવાજ વધુ ને વધુ સ્પષ્ટ થવા લાગ્યો, ત્યારે આ નાની, સ્તબ્ધ છોકરીને ખ્યાલ આવ્યો કે તેને સંબોધીને કોઈ બોલે છે : 'આર્કેજિયા, આર્કેજિયા, અહી તું શું કરે છે ?'

આર્કેજિયા સાંભળીને તેને તો અપમાન લાગ્યું. પણ તેઓ તેનું અપમાન શા માટે કરતા હતા ? આ પહેલાં તેણે આ લોકોને કદી જોયા ન હતા. અહીં તેઓ ઊભા રહીને કોઈ પણ કારણ વિના તેનું અપમાન કરતા હતા.

મો'સેના પણ કંઈક જુદી જ લાગતી હતી; સામાન્ય રીતે તો તે આનંદી હોય પણ અત્યારે તે અતડી લાગતી હતી. તે અંગત, અજાણી દુનિયામાં ખોવાયેલી હતી, પેલી છોકરીને એની કશી જાણ ન હતી. તેના હોઠ સખત ભીડાયેલા હતા, એટલે પાતળા અને ફીકા લાગતા હતા.

આર્ફેજિયા શબ્દ કેટલીય વખત બોલાયો હતો, કેટકેટલુંય ઝેર એમાંથી ટપકતું હતું; આયાને તેના નવા સ્વાંગમાં બોલાવવાની હિંમત છોકરીમાં ન હતી પણ છેવટે તેનાથી ન રહેવાયું એટલે તેણે પૂછ્યું, 'મો'સેના, આર્ફેજિયા એટલે શું ?'

આયાએ પાછા વળીને કરડાકીમાં જવાબ આપ્યો : પ્રશ્નો નહીં પૂછવાનું મેં તને કહ્યું છે ને ?'

એ નાની છોકરી વધુ ને વધુ ને વધુ હતાશ બની, ધીરે ધીરે તેના હૈયાની અકળાવી નાખતી વેદના બહાર આવી અને તેને ભીંજવી ગઈ. તે ઊભી રહી ગઈ, આગળ વધવાની ના પાડી અને આંસુ આણીને કાલાવાલા કર્યા, 'મારે ઘેર જવું છે, મા પાસે જવું છે.'

તરત નિશ્ચિત અવાજ સંભળાયો : 'આપણે થોડી જ વારમાં ત્યાં હોઈશું'. ફરી તેને ખેંચવામાં આવી. આ દુઃસ્વપ્નનો કોઈ અંત જ નહીં હોય એવું તેને લાગ્યું.

આસપાસની ધમાલ તરફ તેણે ઉદાસીનતાથી જોયા કર્યું. કેટલાક ચીંથરેહાલ, ઉઘાડા પગવાળા છોકરાઓએ જૂનું બેબીટબ ઝૂલતાં વાંસને લટકાવ્યું હતું અને તેને જોરજોરથી હીંચાવતા હતા. ટબમાં બેઠેલો છોકરો ચીસો પાડતો પાડતો એ ટીખળી છોકરાઓને ઝૂલાવવાનું બંધ કરવા ઈશારા કરતો હતો. જ્યાં તેમની નજરે આ છોકરી પડી એટલે તરત તેઓ બેબીટબ ભૂલી ગયા અને તેની સામે ઈશારા કરી કરીને કહેવા લાગ્યા. ચારેબાજુના શોરબકોરમાં પણ એ જ ભયાનક સંબોધન સંભળાવા લાગ્યું–'આર્ફેજિયા, આર્ફેજિયા' તે તો નાઠી.

આ દુઃખદ યાત્રા ચાલુ રહી. છેલ્લા અડધા કલાકમાં કશુંક ચિત્રવિચિત્ર બની તો ગયું નથી ને એ વિશે પેલી સ્તબ્ધ છોકરીને વહેમ પડવા લાગ્યો, એની કદાચ તેને પોતાને ખબર નહીં હોય, પણ બીજાઓ એનાથી સભાન હોય અને એથી તેની સામે અચરજથી તાકયા કરતા હોય! 'મને કદાચ સૂપડા જેવા કાન અને પૂંછડી તો નથી ને ?' પણ ધ્રૂજતા હાથ કાન પર ફર્યા એટલે એ ભય પણ નાબૂદ થયો. તેણે નિરાંતનો દમ ભર્યો.

એકાએક તેના કાનને ચીરતી ભયાનક ચીસ સંભળાઈ. તેના આખા શરીરે કમકમાં આવી ગયાં. ક્યાંક હિંસા અને કાપાકાપી થતાં હોવાં જોઈએ એવો વહેમ તેને આવ્યો.

તેની સામેની ફૂટપાથ પર એક નાનો, રખડતો ગધેડો હતો. લોહી નીતરતું માથું ઢાળીને તે પડયો હતો. થોડા રખડુ, ઉઘાડા પગવાળા છોકરાઓ તેની પીઠને ફટકારતા હતા. ગધેડાની મોટી કથ્થઈ, આંસુભરી આંખો એ છોકરીના ફિક્કા ચહેરાને તાકતી હતી અને ફરી તેણે હૃદયદ્રાવક ચીસ નાખી. આ છોકરીએ તો જીવનમાં કદીય આવું જોયું ન હતું, સાંભળ્યું ન હતું. પોતની આંખ સામેના આ ભયાનક દૃશ્યને તેણે પોતાની યાતના અને અનુભવ સાથે સાંકળી લીધું. હવે તે ચૂપચાપ જોઈ શકે એમ ન હતુ. તેણે આયાનો હાથ છોડાવી દીધો અને હોય તેટલી શક્તિ ભેગી કરીને બૂમ પાડી : 'બસ કરો, બસ કરો, તમે એને મારી નાખશો.'

છોકરાઓ તો એકાએક અટકી ગયા, એ નાની છોકરીને જોઈને પોતાની ચાબૂકો તેમણે હવામાં વીંઝી, 'આર્કેજિયા. ચાલતી થા. તારું શું જાય છે? તારે પણ અમારી ચાબૂકનો સ્વાદ ચાખવો છે?'

ગધેડાના શરીરના ઘામાંથી વહેતું લોહી જોઈને એ છોકરીને ખૂબ દયા આવી, તેણે ધ્રૂજતા અવાજે વિરોધ કરીને કહ્યું : 'હું આર્કેજિયા, નથી. હું નથી. તમે બધા આર્કેજિયા છો.' મો'સેના જલદીથી તેને ખેંચીને દૂર લઈ લઈ ગઈ ત્યારે પણ તે ચીખતી હતી.

હવે આયા થોડી નરમ પડી; તેણે એનાં આંસુ લૂછ્યાં અને આશ્વાસન આપતાં બોલી : 'હવે આપણે આવી પહોંચ્યા; બસ આ આવી ગયા; પેલી સરસ ઢીંગલીઓવાળી દુકાન દેખાય છે ને? તે જ. મેં કહેલું ને કે આપણે બીજી જ મિનિટે પહોંચી જઈશું, નહોતું કહ્યું?'

છોકરીનાં ડૂસકાં ધીરે ધીરે ઓછાં થવા લાગ્યાં અને તે દુકાનમાં રંગબેરંગી, ચમકતા કાગળમાં વીંટાળેલી સફેદ, કથ્થઈ રંગની ઢીંગલીઓની હારને આશ્ચર્યથી જોવા લાગી આંસુથી ખરડાયેલા ચહેરે તેણે ભાવહીન ઢીંગલીઓ જોઈ. છેવટે અહીંનું જગત શાંત છે, તે તેને આર્કેજિયા કહીને નહીં બોલાવે. દુકાનદાર આયાનો પ્રિયતમ હતો, હવે શરમાળ અને રાતીચોળ બની ગયેલી મો'સેનાને

જોઈને દુકાનદારનો ચહેરો ઉત્તેજિત થઈ ગયો, ભરાવદાર મૂછો નીચેથી હોઠ ફફડયા: 'આવ આવ, મો'સેના.' તેણે યંત્રવત્ છોકરીના માથા પર હાથ ફેરવ્યો અને કહ્યું, 'તો તું આ નાનકડી આફ્રેંજિયાને પણ લઈ આવી નહીં?'

આ વખતે તો પેલો શબ્દ એટલી બધી અણધારી રીતે આવ્યો કે એ છોકરી હેબતાઇ જ ગઈ અને પોતાની સામે અવિશ્વાસથી જોયું.

મો'સેના અસ્વસ્થ હસતાં બોલી, 'શું થયું?' એ છોકરી આમ તાકી રહી એટલે તેને ખરાબ લાગ્યું : 'આફ્રેંજિયા કંઈ અપમાનસૂચક શબ્દ નથી'

પેલો માણસ ખડખડ હસી પડયો : 'એટલે તે આમ મારી સામે ઘૂરકે છે મારા મનમાં કે મેં તેનો પગ તો નથી કચડી નાખ્યોને!'

'આફ્રેંજિયા એટલે શું?'

પેલાએ અભિમાનથી કહ્યું : 'તેનો અર્થ તો યુરોપીઅન થાય છે'

પેલી છોકરી તો નવાઈ જ પામી. એ અર્થ તેને કેવી રીતે લાગુ પડી શકે એ તેને સમજાયું જ નહીં. 'શું?'

'એનો અર્થ એ કે તું અમારી જેમ આરબ નથી. તું તો ગોરી છે, અમારી જેમ ઘઉંવર્ણી નથી. તું તો પરદેશી છે, અહીંની નથી.' પેલો સમજાવવા લાગ્યો.

'પણ મારો જન્મ તો કેરોમાં થયો છે; મારા માબાપ પણ અહીં જન્મેલા; હું આફ્રેંજિયા નથી.'

પેલાએ આશ્વાસન આપતાં કહ્યું, 'રડવા માટે કશું કારણ નથી.' બોલતાં બોલતાં મો'સેના સામે તે અર્થસૂચક રીતે હસતો હતો. 'તું તારી જાતને એવી નથી માનતી તો ભલે, પણ બીજાઓને કેવી રીતે સમજાવીશ? પછી એટલુ કહીને તે અટકી ગયો અને મો'સેના પર પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું.

વાત ત્યારે એવી હતી; તે બીજાઓથી જુદી હતી; તે પરદેશી હતી, એમાં તે કશું કરી શકે એમ ન હતી. તે ગમે તે કરે તો પણ તેની જન્મભૂમિમાં પરિસ્થિતિ એવી ન હતી એવું સમજાવી શકવાની ન હતી, એટલે હમેશાં તે પરદેશી, અને આક્રમક ગણાવાની.

આ નવા જ્ઞાન બદલ તેણે નિસાસો નાખ્યો, ઘરના સુરક્ષિત જીવનની હૂંફ માટે તે આતુર બની, તેણે સફેદ અને કથ્થઈ ઢીંગલીઓની હાર તરફ આશ્વાસન માટે જોયું 'તું તારા માબાપને કહેતી નહીં કે મો'સેના મને અહીં લઈ આવેલી.' પેલો હસીને નમ્ર બનીને, બોલતો હતો. જો, હું તને સરસ ઢીંગલી આપુ છું, આપણે અહીં હતા એ વાત ભૂલી જજે. અમારા પયગંબરના તહેવારની ખુશાલી માટે આ બધી ઢીંગલીઓ સજાવી છે. જો હું તને ઊંચી કરું છું, તું તારી જાતે પસંદ કરી લે' સમજાવતાં સમજાવતાં તે બોલ્યો : 'તને એ ગમશે નહીં ?'

છોકરીએ ઉદાસીનતાથી પોતાના તરફ જોઈ રહેલી બધી ઢીંગલીઓ સામે તાકયા કર્યું, સૌથી પાસેની ઢીંગલી ઊંચકી લીધી, તે લીલા અને સફેદ રંગથી સજાવેલી કથ્થઈ ઢીંગલી હતી.

પેલાએ જરા લુચ્ચાઈથી પૂછ્યું : 'તારે કથ્થઈ જોઈએ-છે? તારા રંગની જ વધુ સારી ન લાગત?' મો'સેના સામે જોઈને તેણે આંખ મીંચકારી અને કથ્થઈ ઢીંગલી લઈ લીધી અને ભૂરા રંગના ઝભ્ભા પર સફેદ પટ્ટાવાળી ઊજળી ઢીંગલી આપી, એ ઢીંગલીના કપાળ પર ચળકતો તારો હતો. છોકરીએ પોતાના ધ્રૂજતા હોઠને ખાંડની ઢીંગલી અડકાડી, તેનો સ્વાદ ગળ્યો હતો.

અહીં વર્ણવેલા આ દુઃખદ અનુભવે મારા પર અને જીવન વિશેના મારા દૃષ્ટિકોણ પર ખૂબ જ અસર કરી, તે વખતે મારી ઉંમર બહુ ઓછી હતી છતાં આ દુઃખદ જ્ઞાન પછી–મેં મારું મોટા ભાગનું જીવન ઈજિપ્તમાં વીતાવ્યું. હું ક્યાંની છું એ જ પછી તો મેં વિચાર્યા કર્યું. જો હું ઇજિપ્તની નથી તો પછી ક્યાંની? મારી માતૃભાષા ફ્રેંચ હતી, અમે ફ્રેંચ નાગરિક હતા તો પણ મારી જાતને હું ફ્રેંચ માનતી જ ન હતી; હું સાવ નાની હતી ત્યારથી અંગ્રેજી નિશાળમાં જતી હતી એટલે મારી સંસ્કૃતિ તો બ્રિટીશ હતી; અંગ્રેજી સાહિત્ય મને બહુ જ ગમતું હતું, છતાંય મારી જાતને હું અંગ્રેજ માનતી ન હતી. આ રીતે મારાં મૂળિયાં તો કોઇ પણ ધરતીમાં નંખાયેલાં ન હતાં, હું તો દુઃખદ રીતે હવામા ઝૂલતી હતી, સાવ રક્ષણહીન. મારા અસ્તિત્વ દ્વારા હું અનિશ્ચિતતાઓ અને શૂન્યતાના ઉભરા ઠાલવતી હતી.

૧૦ એતદ્ નવેંબર ૮૦

૧૯૪૮ પછી આફ્રેંજિયા શબ્દ ઉપરાંત બીજો એક વધુ કડવો શબ્દ સાંભળવા મળ્યો–ઝાયોનિસ્ટ. કોઈ પણ કારણ વિના જ આ શબ્દ લોકો સંભળાવતા હતા. હું કંઈ તે વખતે ઝાયોનિસ્ટ ન હતી. યહૂદી–વિરોધી ભાવનાનો મારે સામનો કરવો પડયો અને હું તો આ બધાથી અળગી છું, એમની ધરતીની નથી એવી લાગણી પહેલી વખત અનુભવી ત્યારે જે આઘાત અનુભવેલો તે ફરી અનુભવવા મળ્યો. હવે તો આત્મસંજ્ઞા પામવાની, કશાક વિશાળના અંશ બનવાની, મારા કરતાં ય વધુ મહત્ત્વના એવા કશાકના અંશ બનવાની ઇચ્છા દૃઢ થવા માંડી. દરેક માનવીના જન્માધિકાર માટે હું આતુર બની; 'આ મારી ધરતી છે; હું આ ધરતીની છું અને એ મારી છે; હું અહીં મારાં મૂળિયાં નાખી શકું.' આવી કંઈક લાગણી અનુભવવા માટે હું કોઈ દેશને ઝંખવા લાગી.

મારા વ્યક્તિત્વની સ્થાપનાની સમસ્યાનો કોઈ ઉકેલ ફ્રાન્સમાં ન મળ્યો. મારી સામાન્ય અસ્વસ્થતાની લાગણી પણ ધૂંધળી હતી. માટે તું બહુ સારી રીતે સમજી શકે કે આવી નાની છોકરી માટે પોતાનો ઘા આંગળી ચીંધીને સ્પષ્ટ રીતે બતાવવો તો કેટલો અઘરો હોય છે. મારી આ વિચિત્ર અસ્વસ્થતાની વાત, જ્યાં મારાં મૂળ નથી ત્યાં થતી અસ્વસ્થતાની વાત, ત્યાં મારી જાતને કોઈ રીતે ગોઠવી શકતી નથી તેની વાત જ્યારે મારા કુટુંબીજનોને કરી ત્યારે તેમણે એ વાત હસી કાઢી અને મારો ભય ઓછો કરવા કહ્યું : 'તેથી શું ? આમ તેમ ભટકનાર અને મૂળિયાં ઊખડી ગયેલાં હોય એવાં યહૂદીઓ ઘણાં બધાં છે, તું એકલી નથી. આપણે બધાં જ એવાં છીએ અને એવાં રહીશું.'

આ શાંત સ્વીકૃતિ સામે મેં બળવો પોકાર્યો : 'શા માટે એવા જ રહીશું ?' શરૂઆતમાં મારા સૂરમાં અવિશ્વાસ હતો, ધીરે ધીરે એ સૂર વધુ ને વધુ જિદ્દી બનવા માંડયો 'હમેશાં'ની સામેના ઉકેલો શોધવા માટે મેં નવા યહૂદી રાજ્યનો વિચાર કરવા માંડયો.

એક દિવસ હું મારી એક ફ્રેન્ચ મિત્ર સાથે રખડવા નીકળી હતી. એક કાર ધીમી પડી, ડ્રાઈવરે બારીમાંથી ડોકું કાઢયું અને અમારી સામે જોઈને બૂમ પાડી : 'સેલ્સ યેપી' મને સમજ ન પડી એટલે એનો અર્થ મિત્રને પૂછયો.

'કંઈ નહીં. ફ્રાન્સના લોકો યહૂદી માટે આવો હિણપતભર્યો શબ્દ વાપરે છે.' તેણે તો કશું બન્યું ન હોય એ રીતે સમજાવ્યું : 'હવે એ બધી વિગતો પર હું ઝાઝું ધ્યાન આપતી નથી. જીવનમાં એનો સ્વીકાર કરીને જ તમારે રહેવું પડે; ભગવાનનો ઉપકાર ગણો કે બધા એવા નથી. ફ્રાન્સ તો બહુ ઉદાર દેશ છે, આવા વાહિયાત મહેણાંઓને ગંભીર રીતે ન સ્વીકારો તો યહૂદીઓ અહીં નિરાંતે રહી શકે ખરા?'

હું એ રાતે ઊંઘી ન શકી, જૂના ભય ફરી સવાર થઈ ગયા. છેવટે મેં નક્કી કર્યું કે હું આવા મહેણાટોણાં જિરવી નહીં શકું અને અહીં રહી નહીં શકું.

૧૯૫૦માં હું મારા કુટુમ્બીજનોને પારીસમાં છોડીને ઇઝરાઇલ આવી, સાવ એકલી, તે વખતે મારી ઉમર સોળ વર્ષની હતી. અહીં છેવટે મારા મૂળિયાં હતાં, તેનો મને અતિશય આનંદ થયો; અહીં મેં મારાં મૂળિયાં ઊંડે સુધી નાખ્યાં અને તે ફૂળ્યાં.

આનો અર્થ એવો ન હતો કે નવા વાતાવરણની કોઈ સમસ્યાઓ જ ન હતી. મારે નવી ભાષા શીખવાની હતી, નવી સંસ્કૃતિ આત્મસાત કરવાની હતી. સંધિકાળની બધી જ મુશ્કેલીઓ મારે ભોગવવી પડી. પણ અહીં મારી જરૂર હતી, છેવટે મને મારું ઘર મળ્યું અને કશાકની સાથે બંધાયાની લાગણી અનુભવી. આ બધાંએ મારા કાંટાળા માર્ગને અદ્‌ભુત રીતે સુંવાળો બનાવી દીધો. આજે હું મારી જાતને ઇઝરાઈલી તરીકે અનુભવું છું. મારા દેશની સમસ્યાઓ મારી સમસ્યાઓ અને અહીં જે કંઈ બને છે તેનો અર્થ છે અને એ અર્થ ઉત્કટ છે. આપણે જ્યારે માત્ર અંગત વ્યક્તિત્વ ખાતર, આપણા નાનકડા કૌટુમ્બિક વર્તુળ ખાતર જીવવાનું બંધ કરીએ છીએ ત્યારે જીવન ખૂબ જ સમૃદ્ધ અને મહત્ત્વપૂર્ણ બને છે. જોયું ને, વ્હાલી કાદ્રેયા, મારા જેવા જડમૂળથી ફેંકાઈ ગયેલા લોકો માટે ઈઝરાઇલનું અસ્તિત્વ હોવું જ જોઇએ.

મારો દીકરો આવતા અઠવાડિયે લશ્કરમાં જોડાવાનો છે, જો આપણા બે દેશ વચ્ચે સંધિકરાર નહીં થાય તો કદાચ એ તારા દીકરાની સામે ય લડશે, તેઓ બંને એકબીજાની આંખોમાં મરણ જુએ પણ ખરા! આપણે વર્ષો પહેલાં જ્યારે 'રેઈન બો' સામયિક શરૂ કર્યું હતું ત્યારે તેમને માટે જે ઉજ્જવળ ભાવિની

કલ્પના કરી હતી તે આ ન હતી. આપણે અત્યારે જે સાવ અસંગત સ્થિતિમાં મૂકાયા છીએ તે મને અર્થહીન અને બિનજરૂરી લાગે છે.

આ બધું કહ્યા પછી હું મારી જાતને તારી પાસે જ જોઉં છું. વ્હાલી કાદ્રેયા, હું તને મળવા માટે અને પહેલાંની જેમ નિરાંતે ગપસપ કરવા ખૂબ જ આતુર છું. કદાચ કોઇક રીતે, કોઇક રીતે, કોઇક દિવસે આ સ્વપ્ન વાસ્તવિકતામાં ફેરવાશે અને આપણે ભવ્ય નીલ નદીના શાંત કિનારા પર અથવા મારા પ્રિય માઉંટ કાર્મેલની હરિયાળી ધરતી પર મૈત્રી અને શાંતિના પાતાવરણમાં મળી શકીશું.

ખૂબ ખૂબ યાદ.

તારી વ્હાલી મિત્ર

**આદા એહારોની**

૧૩ એતદ્દ નવેંબર ૯૦

# ડેવિડ લૉજ અને સાહિત્યની વ્યાખ્યા

શિરીષ પંચાલ

સાહિત્યવિવેચનમાં ઘણી વખત કાવ્ય, ટૂંકી વાર્તા, નવલકથાને માત્ર કૃતિ કે કલાકૃતિ તરીકે ઓળખાવતાં સન્તોષ થતો નથી એટલે બીજા ગુણવાચક વિશેષણો ઉમેરવામાં આવે છે ઉત્તમ મધ્યમ, ઠીક ઠીક, નોંધપાત્ર, અસાધારણ, રેઢિયાળ વગેરે વગેરે. કેટલાક વિવેચકો વિશેષણોના આવા ઉપયોગ સામે સખત વાંધો લે છે, તેમની દૃષ્ટિએ તો 'સમગ્ર' સાહિત્યના બે જ વિભાગ–એક 'સાહિત્ય' અને બીજું 'અસાહિત્ય' 'અધમ કાવ્ય', 'નબળી વાર્તા' જેવી સંજ્ઞાઓ તેમની દૃષ્ટિએ તો વદતો-વ્યાઘાત કહેવાય. આનો અર્થ એવો થયો કે સાહિત્ય સંજ્ઞા વિશે કશીક સંદિગ્ધતા પ્રવર્તતી હોવી જોઈએ. આજે ય તે એક જ ભાષાનાં જુદાં જુદાં સામયિકો જે પ્રકારની સર્જનાત્મક કૃતિઓ પ્રગટ કરતાં હોય છે તેને આધારે પણ કહી શકાય કે સાહિત્ય સંજ્ઞા ખૂબ ખૂબ વ્યાપક અને શિથિલ અર્થવાળી છે. દેશ-વિદેશની, જુદા જુદા સમયની, ગમતી અણગમતી અનેક સાહિત્યકૃતિઓ વાંચ્યા પછી, તેમના પર વિચારવિમર્શ કર્યા પછી જયારે 'સાહિત્ય' નામની સંજ્ઞાની વ્યાખ્યા આપવામાં આવે ત્યારે ઘણી બધી મુશ્કેલીઓ ઊભી થાય છે. વળી, ઐતિહાસિક રીતે જોઈએ તો પણ એક યુગનું સાહિત્ય બીજા યુગમાં ઘણી વાર અસાહિત્યની કોટિમાં મૂકાઈ જતું હોય છે. એટલે પછી દરેક યુગમાં સાહિત્યની વ્યાખ્યા જુદી જુદી બની રહે, એટલે કદાચ વ્યાખ્યા આપવાના પ્રપંચમાંથી જ છૂટી જવું એવો સૌથી વધુ સલામતીભર્યો અને સગવડભર્યો માર્ગ બાકી રહે છે. 'ન્યૂ લિટરરી હિસ્ટરી' નામના સામયિકના તંત્રીઓએ ઓટમ-૧૯૭૩ના અંકમાં આ વિશે એક

પરિસંવાદ યોજ્યો હતો. ડેવિડ લોજે* આ અંક વાંચીને ચલાવેલી ચર્ચા ઉપયોગી નીવડે એવી છે એટલે તેમનાં તારણો આપણે જોઈએ.

સાહિત્યની કોઈ અમૂર્ત કે સામાન્ય વ્યાખ્યા સંભવી ન શકે એ બાબતે આ પરિસંવાદમાં, ભાગ લેનારા મોટા ભાગના વિવેચકો સંમત થયા. વિટગેન્સ્ટાઈનની 'રમતો'ની જેમ સાહિત્ય પણ 'કૌટુમ્બિક સાદૃશ્ય ધરાવતી 'વિભાવના'–( family resemblance concept )* છે. આ કુટુમ્બના સભ્યોમાં અમુક અમુક લક્ષણો સમાન છે પણ કોઈ એક જ લક્ષણ દરેક સભ્યમાં જોવા મળે જ એવું નથી. ગણિતની પરિભાષા વાપરીને કહેવું હોય તો કહી શકાય કે આ સભ્યોમાં ગુરુતમ સાધારણ અવયવ સમ્ભવી શકતો નથી પણ તેમનો લઘુતમ સામાન્ય અવયવી શોધી શકાય ખરો. હવે આ દલીલનો પ્રતિવાદ કરવો મુશ્કેલ છે. છતાં દરેક રમતના નિયમો હોય છે એ પ્રમાણે રમી શકાય છે.

તેવી જ રીતે સાહિત્યનો અનુભવ તો આપણે બધા કરીએ છીએ, સાહિત્યનો સાહિત્ય તરીકે અભ્યાસ કરી શકીએ એવું કશું સાહિત્યમાં કશું છે ખરું અને જો હોય તો શું છે એટલું તો તપાસી શકીએ.

તોદોરોવ સાહિત્યની વ્યાખ્યાઓને બે પ્રકારમાં વહેંચે છે. એક પ્રકારની વ્યાખ્યા પ્રમાણે અનુકરણના હેતુ માટે અથવા 'ફિક્શન' ઉપજાવવા માટે પ્રયોજાતી ભાષા એટલે સાહિત્ય. બીજા પ્રકારની વ્યાખ્યાઓ પ્રમાણે રસાનુભવને તૃપ્ત કરે એવી રીતે પ્રયોજાયેલી ભાષા એટલે સાહિત્ય જગન્નાથની વાક્યં. રસાત્મકં કાવ્યં જેવી વ્યાખ્યા બીજા વર્ગમાં આવે, એરિસ્ટોટલ–ભારતની નાટકની વ્યાખ્યા પહેલા વર્ગમાં આવે. રેને વેલેક અને નોર્થ્રોપ ફ્રાય જેવા આ બેની વચ્ચે સાહિત્યને વ્યાખ્યબદ્ધ કરે છે એમ કહી તોદોરોવ તેમની ટીકા કરે છે. તેમના અભિપ્રાય પ્રમાણે આ બે વચ્ચે કોઈ અનિવાર્ય કડી નથી, આ બેમાંથી કોઈ એક જ વ્યાખ્યા વડે સાહિત્યનો ખુલાસો મળી ન શકે. પણ ડેવિડ લોજ આ બંને પ્રકારની વ્યાખ્યાઓ વચ્ચે સમ્બન્ધ જુએ છે. એટલુ તો નક્કી કે આ વ્યાખ્યાઓ પરસ્પર નિરપેક્ષ સમ્ભવી ન શકે. ડેવિડ લોજ પહેલા

---

*The modes of Modern Writing (Metaphor, Metonymy and the typology of Modern Literature)–1979, (Edward Arnold–London).

પ્રકારની વ્યાખ્યાઓ લે છે. દા. ત. અનુકરણના હેતુ માટે કે fiction રચવાનાં હેતુ માટે પ્રયોજાતી ભાષાને જો સાહિત્ય કહો તો જીવનચરિત્ર જેવા સ્વરૂપને શું કહેશો ? વળી કથનાત્મક ઢાંચાઓનો ઉપયોગ કરતી જાહેરખબરોની ભાષા છે, તેને fiction તો કહી શકાય પણ સાહિત્ય ન કહી શકાય. આવી વ્યાખ્યાની બીજી મુશ્કેલી એ છે કે 'ફિકશન'ની વિભાવનાને સૂત્રો, વર્ણનોને પણ સમાવી શકાય એટલી હદે વિસ્તારવી પડે છે. વળી. મોટા ભાગનું સાહિત્ય (ઊર્મિપ્રધાન કવિતા, ઉપદેશાત્મક કવિતા) વર્ણનો વડે નહિ પણ સૂત્રો વડે રચાતું હોય છે. જે. એલ. ઓસ્ટીનની speech act વિશેની વિભાવના દ્વારા સાહિત્યની વિભાવના સમજવાના તાજેતરમાં પ્રયત્ન થયા, એ પ્રયત્નોને આધારે અનુકરણાત્મક કે fictional ઉક્તિમાં ખરેખર શું હોય છે તે વિશેની આપણી સમજ વિસ્તરી પણ માહિતીપ્રધાન આશય ધરાવતા સાહિત્યનો જ્યારે પ્રશ્ન ઊભો થાય ત્યારે કોકડું ગૂંચવાય છે એટલે અનુકરણ કે fictionની વિભાવના દ્વારા સાહિત્યની વ્યાખ્યા સમ્પૂર્ણ રીતે બાંધી શકાતી નથી.

બીજા પ્રકારની વ્યાખ્યાના મૂળ તો પ્રાચીન વાગ્છટાશાસ્ત્રમાંથી મળી રહે છે. આધુનિક વિવેચનામાં પણ આનાં મૂળ રહેલા છે. બહુ સાદી ભાષામાં કહેવું હોય તો આ વિચારણા સાહિત્યને માત્ર અલંકારોના. રૂપકોના, ભંડાર તરીકે ઓળખાવે છે. વિચારને અલંકૃત કરવાથી કાવ્ય બને એવી માન્યતા પણ દીર્ઘકાલીન છે જ. આ વિચારણાનો તો બહુ સહેલાઈથી પ્રતિકાર કરી શકાય. અલંકરણ એ કંઈ વ્યવહારની ભાષા અને સાહિત્યિક ભાષાનું વ્યાંવર્તક લક્ષણ તો નથી જ. Ruquaiya Hasan આ મુદ્દાની તપાસ કરતાં કહે છે. દીર્ઘ ગદ્યકૃતિઓમાં જોવા મળતી આલંકારિક ઉક્તિઓની પુનરાવૃત્તિઓ ઉત્તમ છાપાની કટારોની પુનરાવૃત્તિઓ કરતાં જુદી હોય એમ માની ન શકાય. આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાનીઓએ આ અને બીજા કારણોને લીધે જ સાહિત્યભાષાને વ્યવહારની ભાષા કરતાં જુદી માનવાની ના પાડી છે. આ દલીલને આગળ ચલાવીએ તો ઇંગ્લેંડ-અમેરિકાના નવ્ય વિવેચકોએ રૂપક, આયરની, પેરેડોક્સ, સંદિગ્ધતા જેવી એકાદ આલંકારિક યુક્તિ લઈને તેમને સાહિત્યકતા સાથે સાંકળવાના જે પ્રયત્નો થયા તે પણ સફળ નીવડયા નથી. વધુ સન્તોષકારક માર્ગ ઝેક સંરચનવાદીઓએ દેખાડયો છે. સાહિત્યિક યુક્તિને તેમણે વ્યવસ્થિત વિચિત્રીકરણ–ફોરગ્રાઉન્ડીંગ તરીકે ઓળખાવી છે.

ઝેક શબ્દ aktualisace નો અંગ્રેજી અનુવાદ છે ફોરગ્રાઉન્ડીંગ. ઘણા બધા ફિલસૂફોની જેમ આ વિચારકો પણ ઉપયોગિતા અને સૌન્દર્યને પરસ્પર

વિરોધી ગણાવે છે. કોઈ પણ ઉક્તિ માત્ર માહિતી પૂરી પાડવાને બદલે માત્ર પોતાના તરફ આપણું ધ્યાન ખેંચે ત્યારે તે વિચિત્ર કહેવાય. અહીં આપણે કહેવું જોઈએ કે આ વૈચારિક ભૂમિકા એ માત્ર એક સંરચનાવાદીઓની દેન નથી. સંસ્કૃત આલંકારિકોએ આ ભૂમિકા સ્વીકારી જ હતી.

ભાષા જ્યારે નિયત કરી શકાય એવી રીતે અને રૂઢિગત રીતે પ્રયોજાય ત્યારે આપણું ધ્યાન ખેંચાતું નથી. ભાષાના આવા automatizationની પાર્શ્વભૂમિકા પર સાહિત્યના વિચિત્રીકરણનો આધાર હોય છે. મુકારોવ્સ્કીએ વિચિત્રીકરણની આપેલી વ્યાખ્યા યાદ કરીએ તો–aesthetically intentional distortion of linguistic components.' પણ આ માત્ર 'સાહિત્યની વિશિષ્ટતા નથી. સામાન્ય વાતચીતમાં વપરાતા શ્લેષ વિચિત્રીકરણનું જ દૃષ્ટાન્ત છે. વળી ભાષાની એક ઉક્તિમાં જે રૂઢોક્તિ ગણાય તે બીજી ઉક્તિમાં વક્રોક્તિ પણ કહેવાય. આ રીતે કોઈ પણ ઉક્તિનો સન્દર્ભ મહત્ત્વનો બની જાય છે.

આગળ જોઇ ગયા તે પ્રમાણે સાહિત્યિક ઉક્તિમાં વિચિત્રીકરણ માટે વપરાતી સામગ્રીની પુનરાવૃત્તિ તેને અસાહિત્યિક ઉક્તિથી જુદી પાડતી નથી. પણ સાહિત્યિક ઉક્તિમાં જે વિચિત્રીકરણ થાય છે તેની પાછળ કોઈ યોજના છે, તેમાં કશીક સંવાદિતા છે. જ્યારે અસાહિત્યિક ઉક્તિમાં આનો અભાવ છે; સાહિત્યિક ઉક્તિમાં એક બાજુએ સામાન્ય ભાષા છે, બીજી બાજુ સમ્બન્ધકર્તા એવી સાહિત્યિક પરંપરા છે. ડેવિડ લોજ આમાં ઉમેરો કરીને ત્રીજી બાજુએ કૃતિએ સ્થાપેલાં ભાષાકીય ધોરણોને પણ સ્વીકારે છે. પ્રાગ સ્કૂલ પ્રમાણે વિચિત્રીકરણ સાહિત્યનો માપદંડ પૂરો પાડે છે, પણ સાથે સાથે કૃતિની સમગ્ર સંવાદિતાને પણ ધ્યાનમાં રાખવી પડે.

સાહિત્યમાં પ્રતીકરચના બે ભૂમિકાએ જોવા મળે છે એમ હસન કહે છે. એક તો, પરિસ્થિતિઓ, ઘટનાઓ, પ્રક્રિયાઓ સૂચવવા માટે ભાષાના સંકેતોનો ઉપયોગ કરીએ છીએ. આ એક ભૂમિકા થઈ. આ ઘટના, પરિસ્થિતિઓ પણ કોઈ થીમના સંકેતરૂપે યોજાતાં હોય છે. આ બીજી ભૂમિકા થઈ. આ બીજી ભૂમિકાના અન્વયે આપણે પરિસ્થિતિને, ઘટનાને માત્ર તેમના સન્દર્ભે નહીં પણ કોઈ ગમ્ભીર, ગભીર સિદ્ધાન્તના પ્રતિપાદન તરીકે જોવા પડે. હવે અહીં ડેવિડ લોજ તરત જ એરિસ્ટોટલને યાદ કરે છે. કાવ્ય વિશિષ્ટ દ્વારા સમષ્ટિગતને

રજૂ કરે છે અને છતાં સાહિત્યને તો fiction સાથે જ તેણે સાંકળેલું, ઇતિહાસ અને ફિલસૂફીથી સાહિત્યનું ભિન્ન અસ્તિત્વ તો તેણે કલ્પ્યું જ હતું.

આપણી પાસે બોઝવેલનું 'લાઇફ ઓવ ડૉ. જહોનસન' હોય અને પોપનું 'એન એસે ઓવ મેન' હોય તો સાહિત્ય તરીકે આ કૃતિઓને કેવી રીતે વાંચવી? બોઝવેલ માત્ર વિશિષ્ટની વાત કરે છે. પોપ સમષ્ટિગતની વાત કરે છે. એકમાં વિષય છે જહોનસન અને બીજામાં વિષય છે વિશ્વમાં માનવીનું સ્થાન. વાતને થોડી સરળ બનાવવા માટે કોઈ કહી શકે કે બોઝવેલનું પુસ્તક ખરેખર પ્રતિભાશાળી પુરુષના વ્યક્તિત્વ વિશે છે અથવા જીવનચરિત્ર લખવાની કળા વિશે છે જ્યારે પોપનું પુસ્તક સંશયવાદના સમયમાં ઓગસ્ટન વિચારણા વિશે કે તાત્ત્વિક વિધાનોને વ્યવસ્થિત કરવાની સમસ્યાઓ વિશે છે.

હવે આપણે જ્યારે કોઈ સાહિત્યઉક્તિને વાંચીએ છીએ ત્યારે માત્ર તેને તપાસીને બેસી રહેતા નથી, તેનું અર્થઘટન પણ કરીએ છીએ, લેખકે મૂકવા ધારી ન હોય તેવી માહિતી પણ તેમાંથી મેળવીએ છીએ. પણ મુશ્કેલી એ છે કે આવું અર્થઘટન માત્ર સાહિત્યિક ઉક્તિનું જ કરી શકાય છે એવું નથી, બધી જ ઉક્તિઓનું એવું અર્થઘટન કરી શકાય છે. ભાષાવિજ્ઞાન અને અન્ય શાખાઓમાં થયેલી કામગીરી આની શાખ પૂરે છે. હસન જેને પ્રતીકાત્મકતાનું બીજું સ્તર કહે છે તે પત્રકારત્વ, જાહેરખબર, અશાબ્દિક દશ્યો-કુસ્તી, કેબેરે-વગેરેમાંથી પણ શોધી શકાય છે. આનો નમૂનો રોલાં બાર્થે Mythologiesમાં પૂરો પાડયો છે. હસનની વાતને વધુ દૃઢ કરવા માટે કોઈ કહી શકે કે સાહિત્ય કૃતિને જ અર્થઘટનની જરૂર પડે છે, તો જ તે પૂર્ણ બને છે. બીજી બાજુએ અસાહિત્યિક યુક્તિને આવા અર્થઘટનની જરૂર પડતી નથી, એ તો અર્થઘટનં વડે નાશ પામે છે. દા. ત. બાર્થ જ્યારે ગટર સાફ કરતા પ્રવાહી અને ગંદકી દૂર કરતા ડિટરજન્ટની જાહેરખબરમાં પ્રયોજાતી વિરોધાભાસી યુક્તિઓને તપાસે છે ત્યારે તેમને અર્થહીન બનાવી મૂકે છે. જે વાસ્તવિકતા છે તેને તે myth (ખરાબ અર્થમાં) ફેરવી નાખે છે. બીજી બાજુએ 'રોબિન્સન ક્રૂઝો'ને બુર્ઝ્વા વ્યક્તિવાદની myth તરીકે જોવાથી એ વાર્તાના વાસ્તવિક સ્તર અને તેમાંથી પ્રાપ્ત થતા આનંદનો નાશ થતો નથી, પણ એ સ્તર વિકસે છે. એને જ્યારે myth કહીએ છીએ ત્યારે સારા અર્થમાં કહીએ છીએ.

રોલાં બાર્થની ટીકા કર્યા પછી હરી ડેવિડ લોજ સાહિત્યની બે પ્રકારની વ્યાખ્યાઓ વચ્ચેના સમ્બન્ધ પર આવે છે. મુકારોવ્સ્કી દૃઢતાથી માને છે કે

કાવ્યની બાબતમાં સત્યતા–અસત્યતાનો પ્રશ્ન નડતો નથી, કૃતિના સૌન્દર્યપરક મૂલ્ય સાથે એને કશો સમ્બન્ધ પણ નથી. કૃતિના નિર્દેશાત્મક પાસાને પ્રાગ સ્કૂલ 'અર્થલક્ષી ઘટક' તરીકે ઓળખાવે છે, આ ઘટકને બીજા ઘટકોના અનુસન્ધાનમાં જ તપાસવો પડે. હુસ્સન કૃતિનાં નિયમન કરતા જે themeની વાત કરે છે તેને પ્રાગ સ્કૂલવાળા dominant તરીકે ઓળખાવે છે, આવું ઘટક ગતિશીલ બને છે અને બીજા ઘટકોના સમ્બન્ધની દિશા પણ નિયત કરે છે. કાવ્યની ભાષામાં તો વિચિત્રીકરણ એટલી સઘન ભૂમિકાએ જોવા મળે છે કે સંક્રમણનો પ્રશ્ન બાજુ પર મૂકાઈ જાય છે; સાહિત્યિક ઉક્તિને સ્વયંપર્યાપ્ત ઉક્તિ તરીકે જ તપાસવી પડે. આ સિદ્ધાન્તની તારસ્વરે કોઈએ રજૂઆત કરી હોય તો તે રોમન યાકોબ્સને. એક બાજુએ સર્જક છે, તે message ' (કોઈ પણ શાબ્દિક સંક્રમણ) મોકલનાર છે, બીજી બાજુએ તેને ગ્રહણ કરનાર ભાવક છે હવે આ 'મેસેજ' કાર્યક્ષમ બને એટલા માટે સર્જક અને ભાવક બંનેને પરિચિત codeમાં મૂકવામાં આવે છે. આ મેસેજમાં જે પરિબળો આગળ પડતાં હોય તેને આધારે ઉક્તિ પ્રકારો નિયત કરી શકાય. ભાવસભર મેસેજ સર્જક નિયત હોય, નિર્દેશાત્મક મેસેજ સન્દર્ભનિયત હોય વગેરે વગેરે. માત્ર કાવ્યાત્મક મેસેજ જ મેસેજ ખાતર હોય. 'કાવ્ય કાવ્ય ખાતર'ની ભૂમિકાનું આ રીતે અહીં પુનરાવર્તન થાય છે.

યાકોબ્સન અને મુકારોવ્સ્કીએ સાહિત્યિક ઉક્તિની જે વ્યાખ્યા આપી તે તો ખૂબ જ સભાન અને અતિશય ઊફરી જતી રચનાઓ (આધુનિક લિરિક) માટે જ સાચી પડે. જ્યાં નિર્દેશાત્મક અને સંક્રમણપ્રધાન તત્ત્વ આગળ પડતું હોય છે એવી ઉક્તિઓ માટે (વાસ્તવનિષ્ઠ કથાસાહિત્ય, આત્મકથા) આ વ્યાખ્યા કારગત ન નીવડે. આમાંથી તો એવી ઉપપત્તિ પર આવી શકાય કે સાહિત્યકૃતિનો વિષય તો અમુક યુક્તિઓ પ્રયોજવા માટેનું નિમિત્ત જ બને છે. સ્ટેન્લી હિશ અને તોદોરોવ જેવાને મન સાહિત્યની પ્રાપ્ય વ્યાખ્યાઓ નિષ્ફળ નીવડી છે કારણ કે આ બધી વ્યાખ્યાઓ સાહિત્યના મૂળભૂત હાર્દને જ બાદ કરી નાખે છે.

તોદોરોવ જેવા તો સાહિત્ય અને અસાહિત્ય એવા વિભાગીકરણને પણ ભૂલભરેલા ઓળખાવે છે. અમુક પ્રકારના લિરિકને પ્રાર્થના કે ભજન સાથે જેટલું સામ્ય હશે તેટલું ઐતિહાસિક નવલકથા સાથે તો નથી જ હોતું. એટલે સાહિત્ય અને અસાહિત્ય એવા વિભાગીકરણ પાડવાને બદલે જુદા જુદા પ્રકારની ઉક્તિઓની typology વિચારવાની રહે.

૧૯ ઓક્ટો નવેંબર ૧૯૮૦

અહીં ડેવિડ લૉજ સાહિત્યવિવેચનનો એક મૂળભૂત પ્રશ્ન ઊભો કરે છે. ધારો કે સાહિત્યિક ન હોય એવાં ભજન, પદ અને સાહિત્યિક હોય એવી રચના વચ્ચે જો ભેદ પાડવો હોય તો સાહિત્યિકતાની કશી જ વ્યાખ્યા વિના કેવી રીતે પાડી શકાય ? તોદોરોવ આ વાત ટાળે છે. તેમને મતે તો સામાન્ય ઉક્તિ અને સાહિત્યિક ઉક્તિ વચ્ચે ભેદ પાડી જ ન શકાય. સામાન્ય ભાષા જેવી કોઈ વસ્તુ જ માનવા તેઓ તૈયાર નથી. આવા ભેદના વિકલ્પે આપણી પાસે કોઈ માર્ગ ખરો ? ભાષાનાં સાહિત્યિક અને અસાહિત્યિક ઉપયોગ વચ્ચે કોઈ ભેદ નથી એ વિચારણાનાં ગંભીર પરિણામો આવી શકે. સામાન્ય ભાષાના કાર્યમાં અને સાહિત્યકૃતિમાં પ્રયોજાયેલી ભાષાના કાર્યમાં ભેદ રહેલો છે એટલી પાયાની બાબત તો સ્વીકારવી પડે છે. સામાન્ય ભાષાની ઉક્તિને fictional ગણવાની આપણને ફરજ પડતી નથી પણ સાહિત્યિક ઉક્તિ તો fictional જ હોય છે અથવા એને એ રીતે જ ગ્રહવી જોઈએ. આનું કારણ તેનાં સંરચના, વિચિત્રીકરણ છે.

સાહિત્યની વ્યાખ્યાઓમાંથી એટલો પાઠ તો લેવો જોઈએ કે સાહિત્યનો પર્યાય 'સારું સાહિત્ય' નથી Dell Hymes જેવા શિલ્પકળાનું દૃષ્ટાન્ત આપી કહે છે કે શિલ્પોમાં મહાન, પરંપરાગત–ચીલાચાલુ, તદ્દન ખરાબ એવા વિભાગો પાડવાનું અઘરું નથી. કોઈ ઑપેરા મહાન અથવા સારો ન હોય એટલા જ કારણે તેને ઑપેરા કહેવાનું તો માંડી વાળતા નથી. સાહિત્ય કૃતિઓની પરિસ્થિતિ પણ ખાસ જુદી ન હોઈ શકે.

પણ Hymes ની વિચારણા સાહિત્યવિવેચનની મુશ્કેલીઓ દૂર કરવામાં ઝાઝી કામ નહીં લાગે એવું લૉજનું માનવું છે. સાહિત્ય સંજ્ઞા જ એવી છે કે જમાને જમાને, વ્યક્તિએ વ્યક્તિએ, એની વિભાવના બદલાયા કરે. પણ આ પરિવર્તનશીલતા પરિઘ પરની જ છે. કારણ કે ઘણી બધી રચનાઓએ સાહિત્ય તરીકે પોતાનું અસ્તિત્વ ટકાવી રાખ્યું છે; એ સિવાય એમને માટે બીજી કોઈ શક્યતા નથી અર્થાત્ ઉક્તિના બીજા કોઈ પ્રકાર હેઠળ તેમને મૂકી શકાય એમ નથી. તેમને સ્પષ્ટ રીતે સાહિત્યિક રચના જ કહેવી પડે. 'ફેરી કવીન', 'ટોમ જોન્સ'નું સાહિત્ય સિવાય બીજું કયું અસ્તિત્વ સંભવી શકે ? હવે સામે છેડે બીજી ઘણી નબળી રચનાઓ પણ છે, તેમને પણ સાહિત્યના વર્ગમાં જ મૂકવી પડે, કારણ કે એ સિવાય એમને માટે ય કશું અસ્તિત્વ નથી. તેમની ગુણવત્તાનો પ્રશ્ન દ્વૈતીયિક છે. આમ છતાં કોઈ ઉક્તિને સાંસ્કૃતિક સંમતિથી સાહિત્યના વર્ગમાં મૂકવામાં આવે ત્યારે ગુણવત્તાનો પ્રશ્ન સૌથી વધુ

મહત્ત્વનો બને. તોદોરોવ કહે છે તે પ્રમાણે કોઈ પણ કૃતિનું 'સાહિત્યિક વાચન' કરી શકાય પણ આવા વાચન પછી બધી કૃતિઓ નીવડેલી રચના બનવાની નથી. જે કૃતિઓ ખરેખર સાહિત્ય છે તેમને તો કશું નુકસાન જવાનું નથી, ભાવકને ગમે કે ન ગમે એ સાહિત્યકૃતિ જ છે. ધારો કે એક જમાનામાં કોઈને ય અમુક કૃતિ ન ગમી હોય તો ય તે સાહિત્યકૃતિ જ કહેવાય. પણ ઇતિહાસ કે ફિલસૂફીની રચનાઓ સાહિત્યિક કારણોસર પૂરતા પ્રમાણમાં વાચકોને ગમે તો જ તે સાહિત્યના વર્ગમાં આવી શકે. ઇતિહાસ, ફિલસૂફી તરીકેનું સ્થાન ગૂમાવી દીધા પછી પણ તે સાહિત્ય તરીકેનું સ્થાન ટકાવી શકે છે. આ રીતે જોઇએ તો ફ્રોઈડની રચના વિજ્ઞાન પણ છે અને સાહિત્ય પણ છે એમ કહેવું વાહિયાત નથી. ધારો કે એ રચના વિજ્ઞાન તરીકે સ્વીકૃતિ ન પામી હોય તો પણ એને સાહિત્ય તરીકે ઓળખાવી શકાય છે. એ કૃતિ વિજ્ઞાન તરીકે રચાઈ હોવાથી તે સાહિત્યકૃતિ હોઈ જ ન શકે એમ કહેવું ખોટું છે. ડેવિડ લોજની આ ભૂમિકા 'સરસ્વતીચન્દ્ર' જેવી રચનાને લાગુ પાડીએ તો આ મુદ્દો વધુ સ્પષ્ટ થશે. હા, વાચકો કોઈ પણ રચનાને સાહિત્યની કોટિમાં મૂકે ત્યારે તે વિશે ઊહાપોહ કરી શકાય ખરો. આ રીતે કોઈ પણ કૃતિ એક કરતાં વધુ અસ્તિત્વ ધરાવી શકે છે. સાહિત્યિક ઉક્તિમાં અર્થઘટન માટે સંરચના અનિવાર્ય છે, જ્યારે અન્ય પ્રકારની ઉક્તિ માટે સંરચના વૈકલ્પિક છે.

સાહિત્યમાં જોવા મળતાં વર્ણનો અને સૂત્રોનું સ્વરૂપ અસાહિત્યિક હોઇ શકે, કારણ કે બંને એકસરખો 'કોડ' ધરાવે છે, આમ છતાં સાહિત્યિક ઉક્તિમાં જે કહેવામાં આવ્યું છે તે બીજી કશી પહેલાની કે પછીની સ્થિતિથી નિયંત્રિત થતું નથી. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો સાહિત્યિક ઉક્તિનું કથયિતવ્ય સ્વ-શાસિત હોય છે. જે કૃતિઓ ખરેખર સાહિત્યકૃતિઓ છે તેમાં તથા વિચિત્રીકરણને અર્થ એટલો કે સત્યતા–અસત્યતાના સર્વ સામાન્ય નિયમો અહીં લાગુ પડતા નથી ( વિચિત્રીકરણ શબ્દના ઉપયોગ વિના કહેવું હોય તો કૃતિ નિયતિકૃત નિયમ-રહિતા હોય છે ).

કોઈ પણ કૃતિ સાહિત્યકૃતિ તરીકે સફળ થતી હોય તો તેનું કારણ એ છે કે એમાં વ્યવસ્થિત રીતે વિચિત્રીકરણ કરવામાં આવેલું હોય છે. કૃતિનાં ઘટક તત્ત્વોની, પરસ્પરને અનુપ્રાણિત કરતી વ્યવસ્થા ઊભી કરે છે. જે વિશિષ્ટ છે તેને સર્વસામાન્યમાં ગોઠવે છે, દરેક ભાવક સાથે અંગત સંવાદ પણ કરે છે અને જાહેરમાં બધા સાથે સંવાદ કરે છે. જે જે પ્રયોજનો માટે સાહિત્યનું મૂલ્યાંકન

વર્ષોથી થતું આવ્યું છે તે બધાં પ્રયોજનો પણ સધાય છે. કૃતિનાં બંધારણમાં કેટલીક અંતર્ગત સંવાદિતા હોવાથી જ સત્ય-અસત્યનો માપદંડ અહીં લાગુ ન પડે. પછી બોઝવેલનો જ્હોનસન પણ જ્હોનસન રહેવાને બદલે કથાસાહિત્યનું એક પાત્ર બની જાય છે અને સાથે સાથે જીવનચરિત્ર તો રહે જ છે આ કૃતિને બે સ્તર પર વાંચી શકાય છે; ઇતિહાસ તરીકે અને નવલકથા તરીકે. જ્હોનસનનાં બીજાં જીવન-ચરિત્રો માત્ર ઇતિહાસ જ છે અને એ રીતે બોઝવેલની રચના બીજાં ચરિત્રો કરતાં ચઢિયાતી સાબિત થાય છે. જોનાથન કલર સૂચવે છે : 'સાહિત્યિક કૃતિઓ fictional હોય છે; સાહિત્યના અર્થઘટન માટે આ એક સ્વીકૃત પરંપરા છે કોઈ કૃતિને સાહિત્યકૃતિ તરીકે વાંચવાનો અર્થ તેને fiction તરીકે વાંચવાનો છે,' જ્યાં સુધી fictionality ની પરંપરા કૃતિઓમાંથી મળ્યા કરે ત્યાં સુધી લોજ આ ભૂમિકા સ્વીકારવા તૈયાર છે. પણ કલરની બીજી ભૂમિકા–સાહિત્યનો આધાર અમુક પ્રકારનાં વાચનો પર છે–સ્વીકારવા તે તૈયાર નથી. એ અર્ધસત્ય છે. સાહિત્યના અસ્તિત્વ પર એ વાચનોનો આધાર છે એ બાકીનું અર્ધસત્ય ધ્યાન પર ચઢવું જોઈએ.

મહત્ત્વનો મુદ્દો તો એ છે કે આકસ્મિક રીતે અસ્તિત્વમાં આવતી કૃતિઓનો સમુચ્ચય એ કંઈ સાહિત્ય નથી. આપણે આકસ્મિક રીતે કોઈ કૃતિનું સાહિત્ય તરીકે વાચન કરતાં નથી. સાહિત્ય તરીકે આપણે જે વાંચીએ છીએ તે એક રીતે સાહિત્ય રચવાની આપણી ઇચ્છાની અભિવ્યક્તિ છે. આવી ઉક્તિમાંથી આપણે લિટરરી કોમ્પીટન્સનાં અર્થઘટન કરવાની રૂઢિઓ મેળવી શકીએ છીએ. કૃતિનું વાચન થાય ત્યારે તેની રચના પૂર્ણ બને છે પણ સાથે સાથે એ માટે જરૂરી રચનારીતિ પણ શિખવાડે છે.

સૈદ્ધાન્તિક રીતે તો સાહિત્ય શીર્ષક હેઠળ ગમે તે પ્રકારની ઉક્તિને મૂકી શકાય, પણ એક શરતે–જે ઉક્તિમાંથી કશું બાદ ન થઈ શકે એવી ઉક્તિ સાથે તેને સંબંધ હોવો જોઈએ, એ ઉક્તિ fictionality સૂચવે અથવા એ રીતે વાચન કરવાની ફરજ પડે એવી હોવી જોઈએ.

અનેક પ્રકારની સાહિત્યરચનાઓના અભ્યાસ પછી લોજ આ તારણ પર આવ્યા છે એ કહેવાની જરૂર ખરી ?

૨૨ એતદ્ નવેંબર ૧૯૮૦

## સ્તોત્ર

પીટર હુશેલ
અનુ. સુરેશ જોષી

કે હવે માનવીના બીજમાંથી
માનવી નહિ થાય
અને વૃક્ષના બીજમાંથી
વૃક્ષ નહિ ઊગે,
આ તમે મરણની ફૂટપટ્ટીથી
માપજો.

જે લોકો
જમીનની અંદર
સિમેન્ટની કેપ્સ્યૂલમાં જીવે છે
તેમની શક્તિ
બરફના તોફાનથી વીંઝાતા
તણખલા જેવી છે.

હવે રણ ઈતિહાસ બનશે
ઉધઈ એના દાંતથી
રેતી પર
એ લખશે.

અને આત્મવિનાશ તરફ
ઉત્સાહપૂર્વક ઝૂકેલી
આ જાતિ - વિશે
ભવિષ્યમાં કોઈ કશું પૂછશે નહિ.

૨૩ એતદ્ નવેંબર ૧૯૮૦

## ચાર કાવ્યો

કુર્ત બાર્શ
અનુ. સુરેશ જોષી

### ખાઈ

સૈનિકોએ ખોદેલી ખાઈમાં
હવે ક્યારેક પ્રેમીઓ પ્રેમ કરે છે.
એની બખોલોમાં ચકલીઓ રહે છે.
ધીમે ધીમે માટી ખસતી જાય છે
એનો જ તો એને મોટો ભય છે.
એને ખબર નથી કે
યુદ્ધ ક્યારનું ય થમ્ભી ગયું છે.

### સજાવેલો ઓરડો

એક સાંજે
મુસાફરીએથી પાછા ફરતાં
મેં મારા ઘરનું બારણું ખોલ્યું.
મારી ખુરશીઓએ મને ઓળખ્યો નહિ.
ટેબલ પાસે જઈ શકવાની આશા છોડી દઈને
હું પાછો મારા ઓવરકોટમાં ભરાઈ ગયો.
ત્યાં જીવ્યા વગર જ પાછો વળી ગયો
મારી ખુરશીઓને બેવફાઈથી ચીઢવીને.